

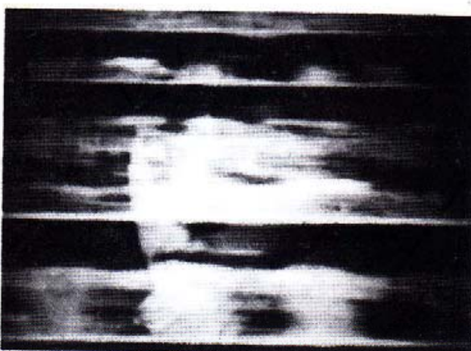
چاپ سوم

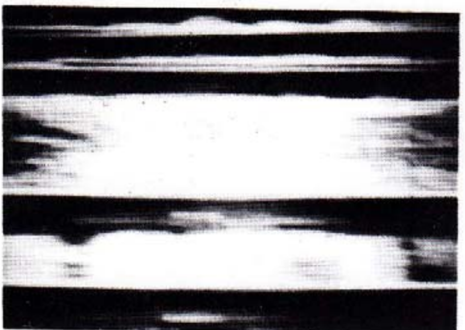
بابک احمدی

تصاویر دنیای خیالی

مقاله‌هایی درباره‌ی سینما




تصاویر دنیای خیالی

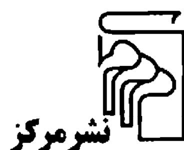
مقاله‌هایی درباره‌ی سینما



بابک احمدی

تصاویر دنیای خیالی

مقاله‌هایی درباره‌ی سینما



نشر مرکز

تصاویر دنیای خیالی

مقاله‌هایی درباره‌ی سینما

بابک احمدی

چاپ اول ۱۳۷۰، شماره‌ی نشر ۱۷۶

چاپ سوم ۱۳۸۷، ۱۰۰۰ نسخه، چاپ علامه طباطبایی

شابک: ۹-۷۸۷-۳۰۵-۹۶۴-۹۷۸

نشرمرکز: تهران، خیابان دکتر فاطمی، روبروی هتل لاله، خیابان باباطاهر، شماره‌ی ۸

صندوق پستی ۵۵۴۱-۱۴۱۵۵ تلفن: ۳-۸۸۹۷۰۴۶۲ فاکس: ۸۸۹۶۵۱۶۹

Email:info@nashr-e-markaz.com

احمدی، بابک، ۱۳۲۷-

تصاویر دنیای خیالی: مقاله‌هایی درباره‌ی سینما / بابک احمدی. ـ تهران: نشرمرکز، ۱۳۷۰.

شش، ۲۰۰ ص.: مصور، عکس. ـ (نشرمرکز؛ شماره‌ی نشر ۱۷۶)

فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا. ISBN: 978-964-305-787-9

ص.ع. به انگلیسی: Bābak Ahmadi, Pictures of the Imaginary World

Essays on Cinema

کتابنامه. نمایه.

۱. سینما ـ مقاله‌ها و خطابه‌ها. الف. عنوان.

۶ت ۳ الف / PN ۱۹۹۴ ۷۹۱/۴۳

کتابخانه ملی ایران ۳۶۱۰-۷۰ م

قیمت ۳۷۰۰ تومان

فهرست

پیشگفتار ۱

فیلم‌ها و فیلمسازان

تنهایی ازو ۶

گرترود ۱۶

پول ۳۲

نیمروز بارانی ۴۰

دو نگاه به «ایثار» ۵۰

ترز ۶۱

بازی نور در آب ۷۵

وندرس پیش از وندرس ۸۱

مباحث نظری

سینمای آمریکا / سینمای اروپا ۹۶

دلالت معنایی واژگان و تصاویر ۱۰۸

گفتگو با فیلم ۱۴۰

دو تصویر، دلالت تصویری در نقاشی و سینما ۱۶۲

عکس / فیلم ۱۷۵

یادآوری ۱۸۹

نمایه‌ی نام سینماگران ۱۹۲

نمایه‌ی عنوان فیلم‌ها ۱۹۵

پیشگفتار

سینما آشکار نمی‌کند، پنهان می‌دارد.
کارل تئودور درایر

مردی در روزگار ناامن جنگ‌های داخلی و هجوم راهزنان، روستا، خانه و همسرش را ترك گفت. رفت و دشواری‌های بسیار از سر گذراند. شاهدختی با او آشنا شد و به یکدیگر دل بستند. اما مرد سرانجام دانست که به روح شاهدخت عاشق شده است، و این موجودی راستین نیست. سال‌ها گذشت و مرد به خانه بازگشت. شامگاهان به روستایش رسید، دید که خانه برجاست و چراغی در آن روشن. همسرش را یافت، تهیدست و اندوهگین، اما همچنان مهربان که خاموش اندك شامی آماده کرد و خود کنار آتش نشست. سحرگاه مرد بیدار شد؛ دید تنهاست. از همسایگان که به دشواری بازش شناختند، شنید که زنش مدت‌ها پیش کشته شده است؛ و در باغچه‌ی خانه به خاکش سپرده‌اند. مرد گور را یافت. پس شبی که گذشت چه کسی از او پذیرایی کرده بود؟ کدام نگاه در آمیزه‌ای از عشق و رنجش به او خیره مانده بود؟ کدام دست چنان بخشنده او را نوازش داده بود؟

این پایان فیلم *اوگتسو مونوگاتاری* یا *قصه‌ی ماه محو پس از باران* ساخته‌ی کنجی میزوگوشی است. اثری که پس از سال‌ها، در یادم همچون حضور زن در آن شامگاه روستا زنده است. فیلم با ظرافت از گوهر راستین سینما یاد کرده است: تصاویر دنیای خیالی به چشم

ما واقعیت می‌یابند و زنده می‌شوند؛ و ما آرام، از جهان زندگی هر روزه‌ی خویش دور می‌شویم. آن مرد به تصاویری گذرا، به زندگی اشباح، باورداشت؛ و راز آن شب و آن سال‌ها که بر او گذشت همین باور بود. سینما نیز گذر راه از بیداری به خواب، از واقعیت به خیال است. در تاریکی سینما به تصاویر گذرا باور می‌آوریم و اشباحی را زنده می‌بینیم. پس فیلم به یادمان‌هایمان همانند می‌شود. نگاهی است به آنچه می‌رود، و در این رفتن راست‌تر و زنده‌تر از هر چیز دیگر می‌نماید.

دنیای خیال ما، از جهان زندگی هر روزه‌مان جدا هست و جدا نیست. همانندی‌هایشان ریشه در فاصله‌ها دارد و آنجا که منزل‌ها از یکدیگر دورند، نزدیکتر از همیشه می‌نمایند. سینما نیز همچون خیال منطق زندگی را درهم می‌شکند و جایگاه رخداد اعجازهاست. از مرزی، آسان می‌گذرد که ـ بی‌شك به‌گونه‌ای نادرست ـ خود میان واقعیت و خیال رسم کرده‌ایم.

همگان یوهانس بورگن را مجنون می‌پنداشتند؛ بی‌خویشی که چونان مسیح موعظه می‌کرد و به ناباوران هشدار می‌داد. اینگر، همسر برادرش، مادری مهربان و شکیبا، در زایمانی دشوار به آستانه‌ی مرگ رسید. مارن، دختر کوچك اینگر پرسید: «عمو یوهانس... راست است که مادر به‌زودی می‌میرد؟» یوهانس به او نگاه کرد: «دخترکم تو چنین می‌خواهی؟» مارن پاسخ داد: «بله، چون پس از مرگش تو او را بیدار خواهی کرد». یوهانس گفت: «اما این کار دیگر شدنی نیست، چون دیگران به من اجازه نمی‌دهند». مارن پرسید: «پس چه به سر مادر می‌آید؟» یوهانس گفت: «مادرت به بهشت می‌رود». مارن سر تکان داد و گفت که چنین چیزی را نمی‌خواهد. یوهانس گفت: «دخترکم، نمی‌دانی که مادری در بهشت

داشتن به چه معناست». اما مارن پاسخ داد که دلش می‌خواهد مادر را «این‌جا، روی زمین» داشته باشد و به التماس افزود: «از خواب بیدارش کن، عمو یوهانس. به دیگران چکار داری؟ من دلم می‌خواهد». اینگر می‌میرد. در پایان فیلم *اردت* ساخته‌ی کارل تئودور درایر، یوهانس با کلام مقدس اینگر را از خواب مرگ بیدار می‌کند. همسر اینگر او را در آغوش می‌گیرد: «اکنون زندگی برای ما آغاز می‌شود». و اینگر آهسته زمزمه می‌کند: «آری. زندگی، زندگی، زندگی».

چراغ‌ها نیم‌روشن می‌شوند. نمی‌دانم کجایم؟ در شهری که دوستش دارم و اکنون از این سینما به کوچه‌هاش گام می‌نهم، یا در روستای دورافتاده‌ای در دانمارك، میان تپه‌های شن. نمی‌دانم زمان چگونه گذشته است، در بیداری یا در رؤیا. حسرت آن لحظه‌ها همه‌ی عمر با من خواهد ماند. دریغ زندگی همراه با انگاره‌ها و خیال. تصویر سینمایی می‌گذرد و حسرت همواره با گذر همراه است.

شماری از این مقاله‌ها را آن حسرت نوشته است، و گونه‌ای اشتیاق برآمده از عشق. شوق دست یافتن به آن لحظه‌ها: یوهانس، مارن را در آغوش می‌گیرد و می‌گوید: «حالا بخواب، تا من یکی از فرشته‌های پدرم را مأمور کنم که تمام شب نگهدار تو باشد». نوریکو به سوی در سر می‌گرداند، در لباس عروسی زیباتر از همیشه است، با دیدن پدر اشك در چشم می‌گرداند. در باغ، باران می‌بارد و مادربزرگ در راحتی با لباس سفید خوابیده است. ترز به غوك کوچك می‌خندد. دست ایوون از شاخه بلوط می‌چیند. پسرك که دیگر در دنیا نه پدری دارد و نه خانه‌ای به پای درختی خشك آب می‌ریزد: این یگانه مکان امن اوست در جهان.

مقاله‌ها به مناسبت‌های گوناگون نوشته شده‌اند و در نظام و طرحی از پیش حساب‌شده جای نمی‌گیرند. پس تکرار شماری از نکته‌ها و اندیشه‌ها را می‌توان بخشید. نه تمام مقاله‌ها، بل چندی، یادآور آن لحظه‌های دنیای خیالند. وقت نوشتن آن‌ها از بند «نظام و طرحی از پیش حساب‌شده» رها بودم. اکنون می‌پندارم که با سپردن آن‌ها به اوراق کتاب، یعنی با زندانی کردنشان در مجلدی که صحّاف آماده می‌کند، به زندگیشان می‌افزایم.

ب.ا.

فروردین ۱۳۷۰

فیلم‌ها و فیلمسازان

تنهایی ازو

پدر: «ببین توکیو چه بزرگ است.»
مادر: «بله، اگر کسی اینجا گم شود، باید همه‌ی عمرش را دنبال گشتن راه و نیافتن آن بگذراند.»
از گفتار داستان توکیو

۱

در *آخر بهار* نوریکو، دختر جوان، دعوت همکار پدرش را رد می کند و با او به کنسرت بتهوون نمی‌رود. آغاز شب، تنها در خیابان، راهی خانه می‌شود؛ خانه‌ای که با پدر در آن زندگی می کند و دیگر دانسته‌ایم که به سودای این زندگی مشترك، تن به ازدواج نمی‌دهد. در فیلم بارها این جمله را از او می‌شنویم: «اینطوری خوشبختم!» اما خوشبخت هست؟ در این راهپیمایی شبانه، در چهره‌اش هیچ نشانی از شادی نمی‌توان دید. برخلاف، اندوهگین می نماید. همان سایه‌ی اندوهی که در نیمه‌ی دوم فیلم لحظه‌ای او را ترك نمی‌کند. نوریکو، آشکارا در این زندگی، چیزی کم دارد. اندیشه‌ای (شاید نه‌چندان روشن) آزارش می‌دهد، همانکه پدر در تك‌گویی پایانی، همراه با لبخندی رازآمیز از آن یاد می کند: «من می‌میرم و تو تنها می‌شوی.»

نوریکو در جهان خانوادگی ازو تنها نیست. آیاکو در *آخر پاییز* ومیچیکودر *بعدازظهر پاییزی* درست در موقعیت او قرار دارند. آنان هم می‌گویند که از زندگی کنونی خویش «راضی» هستند؛ اما آشکارا دلمرده‌اند و غمگین. در هر سه فیلم صحنه‌ای تکرار می‌شود: زمانی که دختران سرانجام تن به ازدواج می‌دهند، در لباس عروسی، آرایش شده و زیبا، در اتاقی می‌نشینند و همراه قدیم زندگی به دیدارشان

می‌آید؛ هر سه دختر لبخند می‌زنند و اشك در چشم می‌گردانند.

به معنایی ژرفتر این سه دختر نمونه‌ای از تمامی شخصیت‌های آثار ازو هستند. همه در رابطه‌ای که باهم دارند آمیزه‌ای از لذت و آزار می‌یابند. ادعای رضایت دارند و هم اندوهـزده می‌نمایند. همه می‌ترسند: از مرگ دیگری، از آینده، از حقیقت و از زندگی. به یکدیگر وابسته‌اند چون از تنهایی در هراسند؛ اما میان جمع هم نگران تنهایی از کف‌رفته‌ی خویشند. هریك از شخصیت‌های فیلم‌های ازو غربت‌زده‌ای است که زمان فرسوده‌اش می‌کند. همواره خاطره‌ی عزیزی از دست رفته باری سنگین بر دوش آنهاست. یاد پسر مرده در صحنه‌ی تماشای بادبادك در *آغاز تابستان* دل پدر و مادر پیر را به‌درد می‌آورد. در *آخر بهار* و *بعدازظهر پاییزی*، مادری که سال‌هاست مرده، انگار هنوز بر سرنوشت اعضای خانواده حاکم است. شوهر جوانی که در جنگ کشته شده بیوه‌ی *داستان توکیو* را به زندگی سخت اندوهباری می‌رساند که دیگر حتی اندیشه‌ی گریز هم آزارش می‌دهد و از پایش می‌اندازد.

کاوایی در *بعدازظهر پاییزی* می‌گوید: «تنهایم، آدم همیشه تنهاست.» همچون واپسین کلام هیرایاما در این فیلم (که آخرین جمله در آثار ازوست): «آخرش تنها شدم!» تنهایی راز سینمای ازوست. اگر خانواده را همچون «مکان معنوی» آثار خود برگزیده از این‌روست که در خانواده دیالکتیك وابستگی به دیگران و نیت دوری از آنان کاملتر از هر نهاد اجتماعی دیگر نمایان می‌شود. کیست که این تناقض دردآور را تجربه نکرده باشد؟ آدم‌ها در آثار ازو خود را آزار می‌دهند، همواره می‌پندارند که نسبت به دیگر افراد خانواده کوتاهی کرده‌اند؛ و پیش روی یکدیگر احساس شرم می‌کنند. جوانی که در *یکدونه پسر* به شکرانه‌ی کار دشوار مادر تهیدستش به توکیو رفته تا درس بخواند و ترقی کند. حالا که در زندگی شکست خورده؛

پیش مادرش شرمزده است. حتی «بی‌غم‌ترین» شخصیت آثار ازو یعنی پدر پیر در *آخر تابستان* در برابر دخترانش شرمنده‌ی روابط عاشقانه‌ی خویش است. پدر در *به دنیا آمدم، اما...* پیش بچه‌ها، و شوهر در *آغاز بهار* پیش همسر خجلت‌زده‌اند. حقیقت پنهان را بیش از آشکارگی دوست دارند. کشف حقیقت همواره برای شخصیت‌های آثار ازو سرچشمه‌ی مصیبت است. دختر جوان *شامگاه توکیو* با دانستن حقیقت خود را می‌کشد (همچون برادر در *زنی از توکیو*) پسربچه‌ها در *به دنیا آمدم ، اما...* وقتی حقیقت را از راه تصاویر سینمایی کشف می‌کنند، باورهای معصوم کودکی خود را از کف می‌دهند.

در *داستان توکیو* دختر جوان به بیوه‌ی برادرش می‌گوید: «پس زندگی یأس‌آور است.» و در پاسخ می‌شنود: «آری.» مردهای آثار ازو معمولاً می‌کوشند تا غصه‌های خود را «در الکل غرق کنند.» اما مست که می‌شوند بغض راه گلویشان را می‌بندد؛ برای یکدیگر از بدبختی‌ها و بچه‌هایشان حکایت دارند و با رقت دل و عطوفتی بی‌پایان به یکدیگر خیره می‌شوند. در *بعدازظهر پاییزی* مایه‌ی اصلی شوخی پیرمردان مرگ است. نابودن حاکم اصلی جهان ازوست. فصل‌ها می‌گذرند و ما نابودن زندگی را حس می‌کنیم. نام بسیاری از فیلمهای ازو گذر فصل‌ها است. موضوع همیشگی و مورد علاقه گفتگوی شخصیت‌های آثار او، آب و هواست. هرگاه خاطره‌ای را به یاد می‌آورند آن را به فصل مرتبط می‌کنند: «در آن پاییز که میچیکو عروسی کرد...» بدین‌سان زمان در آثار ازو عامل نابودن است، به‌گونه‌ای ناآشنا می‌گذرد و نگاه شخصیت‌ها به گذشته یا آینده نیست، بل به چیزی است که فراتر از زمان می‌گذرد.

آنچه نخست از حوادث و مناسبات فیلمهای ازو درك می‌کنیم نادرست است. می‌پنداریم نوریکو بیوه‌ی *داستان توکیو* که

سال‌هاست به‌خاطره‌ی شوهرش وفادار مانده، از زندگی کوتاه با او راضی بود؛ اما در یگانه خاطره‌ای که از شوهر باز می‌گوید، می‌شنویم که نیم‌شبها سیاه‌مست با دوستانش به خانه می‌آمد و او را آزار می‌داد (در بسیاری از آثار ازو شاهد این صحنه هستیم.) باز می‌پنداریم که نوریکو از زندگی تنها و دشوار امروزی خود راضی است؛ اما سرانجام به پدرشوهرش اعتراف می‌کند که آزارها می‌بیند و بدبخت است. پس، حق با پسر جوان *علفزار پرموج* است که به پدر می‌گفت: «انگار هیچ جور خوشبخت نیستیم!» صدای ازو ناامیدترین صدای سینماست.

همه می‌پندارند که ازو توصیف حوادث پیش‌پا افتاده و معمولی را برگزید تا لحظه‌های استثنائی را از دل آن‌ها بیرون کشد و نمایش دهد. اما به‌راستی که در «نگاهی از دور» هیچ لحظه‌ی استثنائی در میان نیست. لایب‌نیتس می‌گفت که جهان (زندگی) متشکل از سلسله‌هائی همانند است که بنا به قوانینی «معمولی» به‌گونه‌ای منظم در پی هم جای می‌گیرد؛ ما تنها لحظات گذرا و کوتاه این سلسله‌ها را می‌بینیم و از درك قوانین «معمولی» آن ناتوانیم. از این‌روست که به‌گونه‌ای گسست، یعنی به لحظات استثنائی و ویژه باور می‌آوریم. راست اینست که در زندگی لحظات استثنائی وجود ندارد. همه‌ی آنچه ما «ویژه» می‌پنداریم در نگاهی از دور چنانکه هست نمایان می‌شود: معمولی، پیش‌پا افتاده، و تکرارشدنی. پس اگر در صحنه‌ی پایانی هر فیلم ازو احساس می‌کنیم حادثه‌ای شگرف و یکه از پیش چشمان ما می‌گذرد، بدانیم که اشتباه می‌کنیم و این حادثه سویه‌ی «استثنایی» خود را از این حقیقت می‌یابد که «در نهایت رخدادی است یکسر معمولی.»

دلوز، ۲۹-۲۲

۲

رومن یاکوبسن در واپسین سال‌های زندگیش نوشت: «هر شکل از جانشینی ادبی (هنری) پیش از هر چیز یك پیکار است: گونه‌ای ویران کردن ارزش‌های کهن و بازسازی دلخواه آنان.» یاکوبسن، ۱۵۱ـ۱۵۰

یاکوبسن با این حکم یکی از مبانی اصلی مکتب «فرمالیسم روسی» را که خود از پایه‌گذاران آن بود یادآوری کرده است. تمامی اندیشگران این مکتب در این مورد همنظر بوده‌اند که در جریان تکامل هنری، هر اثر وابسته به نظام هنری ویژه‌ای است، اما آنچه امتیاز یا منش برترش را می‌سازد «انحراف‌ها» و تمایزهایش از آن نظام است.

آثار ازو نمونه‌های سینمائی خوبی در اثبات این حکم هستند. آنچه امتیاز کار او محسوب می‌شود تمایزهایش از سخن زیبایی‌شناسیك یا نظام مسلط بیان سینمایی است که می‌توان سرمشق اصلی آنرا «سینمای کلاسیك آمریکا» دانست. مشهور است که ازو همواره شیفته‌ی سینمای آمریکا بود و پاری از آثار گمشده‌ی جوانی او ـ ظاهراً ـ با این «نمونه» همخوان بودند. اما امتیاز یا ویژگی فیلم‌های ازو درست در تمایزها و گسست روش شناسیك از مبانی نظری، قاعده‌ها و احکام سینمای کلاسیك یافتنی است. ازو در آثار خود (خاصه در آثاری که پس از جنگ ساخت) پاری از قواعد «قطعی و ضروری» سینمای کلاسیك آمریکا را ـ که قاعده‌های بیان «طبیعی» سینما دانسته می‌شدند ـ نادیده گرفت و احکام کتاب‌های درسی و راهنماهای فیلمسازی را اجرا نکرد. بیش از این، آثار ازو نابسنده بودن تمامی تلاش‌هایی را که در راستای تدوین آن قاعده‌ها انجام گرفتند نشان می‌دهد. به‌عبارت دیگر، درحالی که این احکام ما را به سینمای متعارف، معمولی و آشنا می‌رسانند، فیلم‌های ازو یکه، نامتعارف، خاص و ناآشنا هستند. بوردول، ۵۱

مورد مشهوری که پاری نویسندگان آن را دریافته‌اند دگرگونی در ترکیب عناصر تصویری (تغییر کمپوزیسیون) در نماهای متوالی آثار ازوست. مثلاً در دو نمای مشابه در یك صحنه، اشیاء پس‌زمینه در دو نظم متفاوت کنار هم قرار می‌گیرند. با دقت، می‌توان دانست که اشیاء «جابجا شده‌اند.» نکته اینجاست که تماشاگر آثار ازو اغلب چنین دقتی را به‌کار نمی‌گیرد. آنچه همه چیز را به گمان ما «سر جای خود» و به اصطلاح «دست نخورده» نشان می‌دهد این واقعیت است که در هر نما اشیاء در جایی که باید قرار دارند و نه در جایی که بنا به قاعده‌های درس‌نامه‌های سینمایی تعیین شده است.

سریدر، ۴۲
ریچی، ۱۲۷ـ۱۲۶

جمله‌ی مشهور ازو که «هر تصویر باید درست باشد» ما را به سوی یکی از مهمترین پروبلماتیك‌های سینمای مدرن، یعنی سینمای استوار به‌نما، هدایت می‌کند. ازو با سرپیچی از قاعده‌ها، در ما احساسی از گذر «نامتعارف» زمان می‌آفریند که ژیل‌دلوز آن را با عنوان «زمان مرده» مشخص کرده است.

دلوز، ۲۳

موارد سرپیچی ازو از قواعد بسیار است. در آثار او بسیاری نماهای «زائد» می‌توان یافت. نماهای مشهور به «فضای تهی» که در پایان هر صحنه می‌آیند و ما را از فضای بسته (خانه، مدرسه، اداره یا میخانه) به فضای خارج می‌کشانند از نمونه‌های این نماهایند. ازو با این تصاویر که به هیچ‌رو ارتباط مستقیمی با ساختار روائی فیلم ندارند (و حتی در مواردی با «منطق» پیشرفت روایت همخوانی ندارند) معانی ژرف تازه‌ای می‌آفریند. این گسست مداوم و نمایش مکانی که ظاهراً ارتباطی به ساختار روائی فیلم ندارد (و در هر اثر ازو ده‌ها بار تکرار می‌شود) سابقه‌ای در سینما ندارد. مثال دیگری از این نماهای «زائد» ظهور دوربین در مکان‌هایی است که شخصیت‌های فیلم در آنها حضور ندارند. مثلاً در آغاز *بعدازظهر پاییزی*، سه نما از نورافکن‌های یك ورزشگاه می‌بینیم و جریان

مسابقه را در یك تلویزیون دنبال می‌کنیم، تنها به این دلیل که کاوائی دوست شخصیت اصلی فیلم «قرار بود» برای تماشای مسابقه‌ی بیس‌بال به آنجا برود، اما برنامه‌اش تغییر کرده و اکنون در میخانه‌ای کنار دوستانش نشسته است. ازو مکان را نه در پیوندی که بـا روایت یا با قهرمان فیلم می‌یابد، بل مستقیم از هرگونه تعیّن نشان می‌دهد و از این رهگذر معنائی تازه می‌آفریند.

مثال دیگر شاید مهمترین وجه تمایز آثار ازو با سینمای کلاسیك است. اصرار او به قرار دادن دوربین در زاویه‌ای خاص که معمولاً (اما نه همیشه) جایگاه مشهور تماشاگران نمایش‌های سنتی ژاپنی است، بارها تداوم معمولی و آشنای نماها را از میان می‌برد. مثلاً در صحنه‌ی گفتگوی نوریکو و دوستش در *آخر بهار*، دوست ایستاده را از دید نوریکوی نشسته می‌بینیم و این تعارضی با زاویه و جایگاه خاص دوربین ازو ندارد. اما در نمای بعدی که باید نوریکو را از دید دوستش ببینیم، باز همان زاویه‌ی خاص به‌کار می‌رود که آشکارا نمی‌تواند دیدگاه دوست نوریکو باشد. روال آشنا و متعارف یعنی دیدگاه سنتی و «طبیعی» درهم شکسته شده است. مثال دیگری از این قالب‌شکنی، قطع‌های «نامنطقی» تصاویر است. مثلاً در *آغاز تابستان* نوریکو و دوستش در رستورانی هستند. در تداوم نماهایی داخلی در این رستوران، ناگاه راهروئی را می‌بینیم که در نگاه نخست (و بنا به منطق توالی نماها در سینمای کلاسیك) باید راهروی رستوران باشد. اما چنین نیست و این نمایی است از راهروی خانه‌ی نوریکو. جدا از این موارد، مثال‌های بی‌شمار دیگری در شکستن «قانون‌های مسلم» بیان سینمایی در آثار ازو یافتنی است هر تماشاگر علاقمندی در هر فیلم ازو می‌تواند چند نمونه‌ی آشکار از شکستن خط فرضی را بیابد. نامسن،

این گسست از سینمای کلاسیك به آثار ازو منش مدرن و یکه‌ای

بخشیده است. یکی از مهمترین سویه‌های مدرن آثار ازو بی اهمیت شدن «طرح» است. طرح واپسین آثار ازو، همچون طرح رمان‌های جویس و بکت، یافتنی نیست. طرح سرگذشت نوشته‌ی کلودسیمون چیست؟ در دو سطر می‌توان آن را خلاصه کرد: مردی به عکس‌ها و کارت‌پستال‌های قدیمی خیره شده و از ترکیب آن‌ها زندگی خود را به یاد می‌آورد (یا می‌سازد.) ازو هم سینما را به همین شکل از وسوسه‌ی «طرح» رها کرد. میان *بعدازظهر پاییزی* و آثار مدرنی چون *ایندیا سانگ* دورا و *استاکر* تارکوفسکی فاصله‌ای نیست. یکی از سویه‌های مدرن آثار ازو گذر اوست بر لبه‌ی تیغ. چنان با «ملودرام خانوادگی» کار می‌کند که گویی هر لحظه به ژرفای بیانی قالبی سقوط خواهد کرد. سینماگران پس از ازو، آثار او را به دلیل همین «خطر کردن» عاشقانه دوست دارند. دو فیلم آخر آلن رنه ستایشی است از آثار ازو. *ملو* در واقع ملودرامی است که مثلث عشقی معروف را باز طرح می‌کند. بیست دقیقه‌ی نخست فیلم گفتگویی است میان زن و شوهری ثروتمند و میهمان آنان (سه ضلع مثلث) در پایان شام، در هوای آزاد شبی تابستانی. همچون گفتگوهای آثار ازو اینجا هم مرز میان راست و دروغ، جدی و شوخی، خاطره و پندار درهم می‌شکنند. اینجا هم زبان اشارات بارها گویاتر از کلام است. تصویری از پرده‌ی ارغوانی تماشاخانه‌ای یادآور «فضای تهی» ازوست که بارها در *ملو* تکرار می‌شود. فیلم دیگر رنه، *عشق تا مرگ*، شرح دردهای زنی است پس از مرگ شوهر محبوبش. جدا از درونمایه و گفتگوهای «ازوئی»، گاه به گاه تصویری از برفی مصنوعی بر زمینه‌ای به رنگهای گوناگون یادآور «فضای تهی» است.

منش مدرن دیگر در آثار ازو تکرار است: روش کارش همواره یکسان است، هر هنرپیشه در بسیاری از آثار ظاهر می‌شود، انگار همواره در نقشی واحد. صدها بار چند آدم گرداگرد میزی کوتاه

می‌نشینند و حرف می‌زنند، ساکه می‌نوشند، گریه می‌کنند و با محبت به یکدیگر می‌نگرند. ده‌ها نمای یکسان از صندلی‌های بلند و میزهای میخانه می‌بینیم، از سرود خواندن‌های گروهی و از گریه‌ی زنان پیش مردان مستی که واژه‌هایی نامفهوم را تکرار می‌کنند، و از پسربچه‌هایی که مشت گره می‌کنند و شکلك درمی‌آورند. هرجا که طاقت تمام می‌شود زنان یکسان با دست‌ها چهره‌ی خود را می‌پوشانند و سر برمی‌گردانند. مردان همواره به‌یك شکل سر خود را به نشانه‌ی اندوه خم می‌کنند. فضاهای تهی تقریباً شبیه یکدیگرند: تپه‌ای شیبدار، ساختمانی تازه‌ساز، دودکش‌های کارخانه، قطارها، ایستگاه قطارها، لباس‌های شسته شده که بر طناب آویزانند، گاه باران، گاه کوهستان، و گاه دریا.

دریا و آب همواره نشان از نابودن دارد. دو زن جوان در *آغاز تابستان* کنار دریا از عشق‌های خود و بیشتر از ناکامی‌های زندگی خود یاد می‌کنند، پدر و مادر پیر *داستان توکیو* کنار ساحل آتامی تنهایی خود را کشف می‌کنند و پدر و پسر در *علفزار پرموج* کنار رود فاصله‌ی میان خود را باز می‌شناسند. و سرانجام به زیباترین دریایی که سینما شناخته بازگردیم، به *آخر بهار* پدر به خانه باز می‌گردد. دیگر تنهاست. نوریکو شوهر کرده و رفته است. مرد در تاریکی می‌نشیند، سیبی را به دقت و انگار بی‌اراده پوست می‌کند، و سپس به سیب خیره می‌شود و سر خم می‌کند. نمایی از امواج دریا که در شب به ساحل می‌رسند: جاودانگی تنهایی.

یادداشت‌ها

Bordwell. D, *Ozu And the Poetics of Cinema,* Princeton u.p, 1988.

Deleuze. G, *L'image – temps,* Paris, 1985.

Jakobson. R, *Questions de poétique,* Paris, 1973.

Richie. D, Ozu, Paris, 1980.

Schrader. P, *Transcendental Style in Film,* California u.p, 1972.

Thompson. K, Bordwell. D, «Space and Narrative in Films of Ozu», *Screen,* 17, 1974.

گرترود

نکته‌ی مهم فنون و شگردهای سینمایی نیست.
گرترود را با قلبم ساخته‌ام.
درایر

۱ ـ واپسین اثر. کارل تئودور درایر فیلم *اردت* را به سال ۱۹۵۴ ساخت؛ و شصت و پنج سال داشت. دهه‌ی بعد، او طرح و فیلمنامه‌ی *عیسی ناصری* را آماده کرد و نیز طرح فیلمی از اسطوره‌ی *مده‌آ* را. در آغاز سال ۱۹۶۳ تصمیم به ساختن گرترود گرفت؛ سال بعد فیلم به پایان رسیده بود و آرزویی چهل ساله به انجام. در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۲۰، او می‌خواست فیلمی براساس نمایش گرترود نوشته‌ی هیالمار سودربرگ بسازد «اما اهمیت مکالمه‌ها در این داستان زیاد بود و فیلم با قاعده‌های سینمای خاموش شکل نمی‌گرفت». درایر، دو، ۱۵
گرترود آخرین فیلم درایر است. *اردت* با زندگی به پایان می‌رسید، اما آخرین نمای گرترود حضور حاکم مطلق، مرگ، را اعلام می‌کند. دری برای همیشه بسته می‌شود؛ و آوای موسیقی آرام جایش را به صدای زنگ ساعت می‌سپارد.

شاید ناآگاه همواره می‌خواهیم آخرین اثر هنرمند را بیانِ نهایی یا چکیده‌ی عمر رفته‌اش بدانیم. به یادداشت کارل فیلیپ امانوئل باخ می‌نگرم که بر آخرین صفحه‌ی دستخط هنرفوگ نوشته است: «پدرم این فوگ را براساس حروف نام خود ساخت، و با به پایان بردنش درگذشت». مایه‌های اندوهبار و ناامید *چهار آواز جدی* یوهانس برامس را پیشوازی مرگ می‌شناسم. پرگولزی بیست و

شش ساله را در خیال می‌بینم که در مد دریایی ونیز دل بریده از جهان *استابات ماتر* را می‌آفریند. به درهم شدن نیلوفرها، برکه، علفزار و بازتاب آبیِ آسمان بر آنان می‌نگرم، و مونه را در بستر مرگ می‌یابم. به عکسی از جان هیوستن نگاه می‌کنم: سینماگر نشسته است، پرستاری کنارش ایستاده، مراقب سرنگ‌های داروی بسیاری که به رگ‌های دست پیرمرد فرو رفته‌اند، و او لاغر و تکیده نشسته است تا سکانس نهایی مردگان را کارگردانی کند: حضور حماسی اراده و ایمان به نیروی آفرینشگر خویش.

گرترود و *بعدازظهر پاییزی*، به این معنا، واپسین آثار درایر و ازو نیستند. آنان نمی‌دانستند که خواهند مرد، و آماده نبودند. هریك طرح‌های بسیار برای فیلم‌های آینده در سر داشت: «روح راغب است لیکن جسم نـاتوان». امـا به‌گونه‌ای شگفت‌آور در پایان هر دو فیلم مرگ حاضر می‌شود، همچون دری بسته یا بازتاب تصویری در آینه از اتاقی خالی از حضور آدمی. کتاب مقدس.

۲ ـ گرترود. گرترود زنی است میانسال، زمانی خواننده‌ی اپرا بود، و اکنون همسر گوستاو کانینگ است، وکیلی ثروتمند که به زودی به مقام وزارت خواهد رسید. گرترود، سال‌ها پیش، با گابریل لیندمان زندگی می‌کرد، که حالا شاعری مشهور شده است. گرترود، گابریل را ترك کرده بود چرا که مرد نمی‌دانست عشق چیست. گابریل اما، هنوز دلباخته‌ی گرترود است؛ و گرترود دل به آهنگسازی جوان سپرده است، نامش ارلاند یانسون. این مرد نیز نمی‌داند عشق چیست، رابطه‌اش با گرترود تنها یکی از «کامیابی»های بسیار اوست، مایه‌ی خودنمایی و خنده در میهمانی‌های شبانه. چون گرترود از ارلاند می‌خواهد که باهم بگریزند، جوان اعتراف می‌کند که ناگزیر از ازدواج با زنی است که در روزگار سختی به او یاری

کرده بود و اکنون از او باردار است. گرترود همه چیز را رها می‌کند؛ به روستا می‌رود و زندگی گسسته از همگان در پیش می‌گیرد. در فصل کوتاه نهایی دوست قدیمش اکسل نیگرن به دیدار او می‌آید. گرترود هفتاد ساله می‌گوید که حسرتی برای زندگی و گذشته ندارد، شعری را که در شانزده‌سالگی سروده است، برای دوست می‌خواند و آن را «انجیل عشق» می‌نامد. می‌گوید که هنوز بر این باور است که عشق همه چیز است. به اشاره‌ای می‌گوید که این واپسین دیدار آن‌هاست. اکسل در راهرو با او بدرود می‌گوید، گرترود به اتاق خود می‌رود و در را می‌بندد.

۳ ـ ماریا. گرترود نمایشی است از هیالمار سودربرگ که بسیار کوشید تا جهان استریندبرگ را باز سازد، اما کارش به آثار ایبسن و به‌ویژه *خانه‌ی عروسك* و *هدا گابلر* همانند شد. سودربرگ چند سالی دلباخته‌ی زنی بود به نام ماریا فون پلاتن. با او به سال ۱۹۰۱ آشنا شده بود،وقتی زن سی و یك سال داشت و خواننده‌ی مشهور اپرا بود. ماریا در نوزده سالگی با دولتمردی ازدواج کرده بود که بیست و شش سال بیش از او سن داشت؛ مرد را رها کرده و به جرگه‌ی زندگی روشنفکری استکهلم پیوسته بود. به سال ۱۹۰۶ سودربرگ از همسر خویش جدا شد و به ماریا پیشنهاد ازدواج داد، اما زن به او گفت که دل به نویسنده‌ای جوان داده است به نام گوستاو هلستروم. در یك میهمانی، سودربرگ شنید که گوستاو از پیروزی‌های تازه‌ی عشقی خود داد سخن می‌دهد، و از ماریا نیز نام می‌برد. سودربرگ دلشکسته سوئد را ترك کرد و در کپنهاگ گرترود را نوشت. ماریا فون پلاتن همچون گرترود به انزوا روی آورد؛ و به سال ۱۹۵۸ در استکهلم درگذشت. در نامه‌ای که پیش از مرگ به دوستی نوشت، تاکید کرد که‌مردان زندگیش عشق رانمی‌شناختند،و عشق برای او همه چیز بود. رولت دالونز، ۱۰۸ ـ ۷.

۴ ـ تآتر / سینما. نمایش سودربرگ را در ژانر «نمایش مجلسی» جای می‌دهند؛ ملودرامی که شخصیت‌های معدودش با گره بسته‌ی زندگی رویارو می‌شوند. فیلم درایر، اما، در هیچ ژانری جای نمی‌گیرد. او از عناصر نمایش سودربرگ کاست و دگرگونی‌هایی در آن پدید آورد. در نمایش، گرترود پسری از گابریل داشت که در کودکی درگذشته بود، و مرگ او تأثیری ژرف بر زن نهاده بود. گابریل نمایشنامه‌نویس (و نه شاعر) مشهوری بود که همسری اسپانیایی داشت. در میانه‌ی نمایش زنی مرموز به رؤیای گرترود راه می‌یافت و شعری درباره‌ی «عشق جاودانه» برایش می‌خواند. جدا از این، در نمایش اشاره‌های بسیار به سیاست‌های روز آمده بود. در فیلم درایر، شماری از شخصیت‌های فرعی حذف شدند، انگیزه‌ها و خواست‌های شخصیت‌های اصلی رازآمیزتر گشت، و گرترود زنی معرفی شد که هرگز فرزندی نداشته است. مهمتر از همه، درایر فصلی نهایی به فیلم افزود: گرترود سالخورده پس از سال‌ها از اکسل پذیرایی می‌کند. اندیشه‌ی اصلی این بخش، ریشه در نامه‌ی ماریا فون پلاتن دارد. درایر می‌خواست فصل نهایی را در خانه‌ای فیلمبرداری کند که ماریا سال‌های آخر عمر را در آن به‌سر برده، و آنجا درگذشته بود. خانه در محله‌ای قرار داشت که ژوزفین برنهادین نیلسون مادر درایر در آن به گواهی پلیس «فوت کرده بود» و شاید خود را کشته بود. به هر رو، دختر ماریا اجازه‌ی فیلمبرداری در خانه را نداد و ناگزیر این فصل در استودیو ساخته شد. مکان، دیگر شباهتی به خانه‌ی ماریا ندارد. خانه‌ی گرترود است. درایر در گفتگویی با بورگه ترول از ضرورت وجود این فصل نهایی یاد کرد: «در پایان نمایش سودربرگ، گرترود می‌رود و همسرش سه بار نام او را تکرار می‌کند. من نمی‌توانستم فیلم را چنین به پایان برم. در جریان فیلم چندان به گرترود دل می‌بندیم که باید سرگذشت او را

تا پایان دنبال کنیم و بدانیم نتیجه‌ی رنج‌هایش به کجا رسیده است». درایر، دو، ۱۶

در نمایش گرترود همچون نورا در *خانه‌ی عروسك* خانه و همسرش را ترك می‌کند و داستان زندگی آینده‌اش، و اینکه سرانجام کارش چه می‌شود مبهم باقی می‌ماند. درایر ابهام را جای دیگری یافته است، آنگاه که همه چیز را دانسته‌ایم گرترود دری را می‌بندد و ناشناخته‌ی نهایی روی می‌نماید. گرترود به کجا می‌رود؟ ژاك ریوت نوشته است: «برای همیشه تبدیل به گرترود سینمایی می‌شود».

۵ ـ زندگی مؤلف. دیگر کمتر کسی باور دارد که برای شناخت معنا یا معناهای اثر هنری باید از نیّت مؤلف یا از زندگی فردی ـ روانشناسیك ـ، اجتماعی و حتی اندیشمندانه‌ی او باخبر بود. آنچه درباره‌ی تولد و سال‌های کودکی و نوجوانی درایر ـ به شکرانه زندگینامه‌ی درخشانی که دروزی نوشته ـ کشف شده است، روشنگر دروزی. لحظاتی از زندگی درونی و معنوی اوست، و شاید راهگشای شناخت نکته‌هایی پیچیده از آثار باشد، نکته‌هایی و نه بیش.

ژوزفین برنهادین نیلسون، وقتی تك و تنها به کپنهاگ رسید، سی و یك سال داشت. باردار بود، اما ازدواج نکرده بود. در آغاز فوریه ۱۸۸۹ پسری به دنیا آورد. نوزاد را نمی‌خواست، پس به روزنامه‌ها آگهی داد و حروفچینی به نام کارل درایر و همسرش ماریا، پسر را به فرزندی پذیرفتند، و به‌او نام کارل تئودور دادند. ژوزفین به سوئد بازگشت. سالی بعد جسد او را یافتند، به اشتباه ـ یا به عمد ـ زهر خورده بود. پدرخوانده و مادرخوانده‌ی کارل تئودور زوجی خشن و سختگیر بودند. همواره به پسرك می‌گفتند که مادر واقعیش، ژوزفین، به عهد خویش وفا نکرده و پولی به آن‌ها نپرداخته و از بیمارستان

گریخته بود. آنان را راست‌کیشانی متعصب معرفی کرده‌اند، و این روایت نادرست در بیشتر کتاب‌هایی آمده است که درباره‌ی درایر نوشته‌اند. اکنون دانسته‌ایم که آنان بی‌ایمان بودند. اما این نکته درست است که تندخو، خشن و بی‌رحم بودند و با پسرك بدرفتاری می‌کردند. درایر هرگز از آنان سخن نمی‌گفت و هنگامی که مادرخوانده‌اش به سال ۱۹۳۷ در سن هفتاد و سه سالگی درگذشت، در مراسم تدفین او شرکت نکرد. سال‌های سخت کودکی که گذرانده بود مُهر خود را بر زندگیش زد. یاد مادر از دست رفته و داستان‌هایی که خود درباره‌ی او ساخته بود، تصور زنی را در ذهن او شکل داد که ـ به‌راستی نیز ـ قربانی بود و نه گناهکار. سال‌ها بعد یوهانس در *اردت* به مارن کوچك می‌گوید: «دخترکم نمی‌دانی که مادری در بهشت داشتن به چه معناست». زنی که سرچشمه‌ی عشق و زندگی است، به گونه‌های متفاوت در چهره‌های بیوه‌ی کشیش، مادر در *ارباب‌خانه*، ژنـدارك، آن، اینگر و گرترود روی می‌نماید. مادر از دست رفته زندگی آن را در روز خشم شکل داد؛ اینگر به یاری ایمان و باور مارن به معجزه، به زندگی بازگشت؛ مادر در *ارباب‌خانه* و *اردت* قلب زندگی است؛ و سرانجام در گرترود زن رها از هر وابستگی خانوادگی اجتماعی، یگانه دانای راز عشق است. درایر در گفتگوهای بسیار اعلام کرد که گرترود از مردان زندگیش بارها قدرتمندتر بود «هرچند که ناشکیباتر هم بود، او نمی‌توانست چیزی را بپذیرد که احساسش نکرده است». مردان زندگیش، نه اینکه با «آرمان» او از عشق همخوان نبودند، بل به راستی با عشق بیگانه بودند. او چون به سرچشمه‌ی عشق نزدیك بود، وجودش چنان رازآمیز می‌نمود. بازی نیناپنس رود روشنگر این ابهام است (و آیا می‌توان اینجا از بازی و بازیگری سخن راند؟) صدایی شکننده دارد که با گفتار قاطعش همخوان نیست، لبخندی مرموز که مطایبه‌آمیز است،

نگاهی مهربان که سخره‌آمیز است، شرم دخترانه‌ای که با تجربه‌های زندگی گرترود خوانا نیست. آرامشی ظاهری که در تناقض است با ناآرامی درونی. این ناسازه‌ها، وجود پنهانکار و رازگونه‌ای را ساخته‌اند... و فیلمی مرموز را.

۶ ـ ناسازه‌ها بهترین فیلم‌ها استوارند بر ناسازه‌ها: گرترود ساده است و مرموز؛ بیانی کلاسیك دارد و مدرن می‌نماید؛ گفتگو در آن اهمیت کلیدی دارد، اما همچون فیلمی خاموش جلوه می‌کند؛ کلام به گونه‌ای ادبی بیان می‌شود و کنش‌ها به شکلی نمایشی شکل می‌گیرند، اما باز این همه «واقعی» می‌نمایند. در نگاه نخست گرترود با آثار پیشین درایر تفاوت دارد. آن فیلم‌ها سرشارند از معجزه‌ها، جادوگری‌ها، و حضور عناصر «فراطبیعی»، اما چنین می‌نماید که این عناصر در گرترود حضور ندارند. به ظاهر فیلم دشواری‌های برآمده از زندگی هر روزه را نمایش می‌دهد، اینجا گرترود احساس تنهایی می‌کند، چون... به این علت که می‌اندیشم، و به جستجوی دشوار گرترود در پی عشق، می‌بینم که این فیلم در ساحت معنوی و باطنی خود تفاوتی با آثار پیشین درایر ندارد، حتی شاید بتوان آن را مرموزترین کار او دانست. گرترود بی‌ایمان، در فیلمی که اشاره‌ای به بخشش خداوند در آن نمی‌آید، تبار اصلی ایمان را می‌یابد، بدان می‌اندیشد، با آن زندگی می‌کند و سرانجام می‌گوید: عشق همه چیز است.

مایه‌های اصلی گرترود در آغاز آشکار نمی‌شوند: عشق، مالیخولیا و مرگ. همه با دقتی بیشتر به چشم می‌آیند. آیا می‌توان گفت که گرترود عشق خود را قربانی کرده است؟ نکند که فقط در پی تنهایی بود و عشق را از دور، از پس سال‌ها، زیبا می‌دید؟ گرترود خود می‌گوید: «در عشق شادمانی وجود ندارد؛ عشق رنج است؛

عشق درد است». در «انجیل عشق» شعری که گرترود در شانزده سالگی سروده است و در هفتاد سالگی دفتر زندگیش را با آن می‌بندد، می‌گوید: «به من نگاه کن، زنده‌ام آیا؟ / نه، اما عاشقم». درایر به سال ۱۹۲۷ گفته بود: «من هیچ چیز نمی‌جویم، حتی زندگی را». ولی در پایان *اردت* زندگی که او در جستجویش نبود، خود چنان که باید از راه رسید. گرترود عشق را می‌جست. آیا در پایان فیلم آن را یافت؟ وقتی در را برای همیشه می‌بست؟ درایر، سه.

نخستین بار که اکسل را می‌بینیم، از گرترود می‌شنویم که او کتابی درباره‌ی «اراده‌ی آزاد» نوشته است. در فصل نهایی اکسل به گرترود کتاب تازه‌اش «درباره‌ی راسین» را هدیه می‌دهد. گرترود، جوانتر که بود، به اراده‌ی آزاد، و به اکسل، باور داشت؛ و خود را از پدرش دور می‌دید که «می‌پنداشت همواره، همه چیز پیشاپیش تعیین شده است». گرترود در گزینش، آزادی را می‌یافت، در پایان، وقتی از اکسل می‌پرسد که در پاریس چه خبر است، می‌شنود که آنجا همگان به روانکاوی، رؤیا و نماد می‌اندیشند. اشاره‌ای به نابسندگی و محدودیت «اراده‌ی آزاد»، اکنون عناصری فراتر از اراده روی نموده‌اند، ما نیز باید به جبری بیاندیشیم که راسین بدان باور داشت، و در پاره‌ی نهایی واپسین کوارتت بتهوون (اپوس ۱۳۵) چونان پرسش و پاسخی آمده است: «آیا باید چنین باشد؟ باید چنین باشد.»

۷ ـ یادمان‌ها گرترود به یاد می‌آورد که با ارلاند آشنا شده است؛ جایی دیگر به یاد می‌آورد که در یادداشتی برای گابریل، وقتی او را برای همیشه ترک می‌کرد نوشته بود: «عشق زن و کار مرد آشتی‌ناپذیرند». اکنون به یاد می‌آورم که ارلاند پیانو می‌نوازد و سایه‌ی گرترود را بر دیوار اتاق دیگر می‌بینم، و به یاد می‌آورم که گرترود کنار گابریل نشسته است و در نمایی بسیار طولانی (۹ دقیقه

و ۲۲ ثانیه) مرد از عشق و نیازش به او می‌گوید، و از شوخی‌های هرزه‌ی ارلاند در میهمانی، و بعد به گریه می‌افتد. اکنون در یاد منست که گرترود از در خارج می‌شود و همه چیز به پایان می‌رسد. او به نوار فیلم باز می‌گردد، و من به زندگیم. اما در خاطره‌ام آن ساعت بزرگ و آن در بسته بجا مانده است. و گاه، میان آشوب زندگی هر روزه، به یاد آرامش نهایی می‌افتم و گرترود را لحظه‌ای می‌بینم.

۸ ـ موسیقی در نگاه نخست گرترود همچون دیگر آثار درایر به معماری بیش از هر هنر دیگری نزدیك است. گونه‌ای جستجوی مداوم دگرگونی خطوط و حجم‌ها در فضاست. اما با دقت بیشتر، می‌توان دید که گرترود به موسیقی رسیده است. گدار، وقتی در دفاع از فیلم، آن را «در زیبایی و جنون» همچون واپسین کوآرتت‌های بتهوون می‌یافت، چه خوب می‌دید. درایر همواره جمله‌ای از هینریش هاینه را تکرار می‌کرد: «آنجا که کلام بازایستد، موسیقی آغاز می‌شود». پایان اردت که کلام مقدس زندگی را به اینگر باز می‌گرداند، پایان کلام است و آغاز موسیقی، آغاز گرترود، موسیقی مقدس. کلام همواره به چشم درایر به مثابه چیزی محسوس، فیزیکی و قابل شناخت، راهگشای ادراك ناشناخته بود. جنبه.

تمامی فیلم‌های درایر، و فیلم‌های خاموش او نیز (حتی به تأکید باید گفت به‌ویژه فیلم‌های خاموش او) حرکتی به سوی شنیدن و گوش سپردن هستند. به همین دلیل تماشای آثار خاموش او با موسیقی تحمیلی و افزونه آزاردهنده است. سکوت برای درست شنیدن ضروری است. در حرکتِ آثار درایر به سوی موسیقی، گرترود نقطه‌ی پایان، و هدف است. فیلم به کوآرتتی برای سازهای زهی همانند است: زنی با سه مرد، سازی در برابر سه ساز دیگر. ژان دوشه گفته است: «همواره به شاگردانم یادآور شده‌ام که گرترود

فیلمی نیست که بتوان نما به نما تحلیلش کرد. این فیلم قطعه‌ای موسیقی است، یك کلّیت است». رولف دالونز، ۱۱۳

نسخه‌ی نهایی فیلم که آماده شد، درایر می‌خواست فصل‌ها را با شعرهایی از یکدیگر جدا کند، اما از این کار چشم پوشید. شعرها جداگانه منتشر شده‌اند، و بسیار زیبایند، ولی ما را از موسیقی به کلام باز می‌گردانند. یکی از این شعرها، آنجا که ارلاند پیانو می‌نوازد و گرترود در آغاز خواندن از هوش می‌رود، لحظه‌ای به کار می‌آید. تنها در پایان فیلم که گرترود «انجیل عشق» را می‌خواند، شعر جایگاه درست خود را می‌یابد. اکنون، در سالاری موسیقی تردیدی نیست و کلام به آهنگ موسیقایی خویش باز می‌گردد و نه به هیچ چیز دیگر.

۹ ـ ناسازه‌ها، ۲ کمتر فیلمی تا حدّ گرترود «بحث‌انگیز» بوده است. از نخستین روز نمایش تا امروز، ناقدان را به دو جناح تقسیم کرده است. به گفته‌ی گدار «یا از آن بیزاری، یا آن را می‌پرستی». حتی، با خواندن نقدهای «موافق» متوجه می‌شویم که اختلاف نظرها تا چه حدّ ژرف است. اندروساریس بر نقش گفتگو در فیلم تأکید کرده و یادآور شده است که با این فیلم می‌توان دانست که سینما فقط «زبان تصویر» نیست و آنچه می‌شنویم ارزشی دارد برابر با ـ و گاه افزون بر ـ آنچه می‌بینیم: «فرهنگستانی‌ها با مفاهیم بچه‌گانه‌ای که از تصویر متحرك در سر دارند می‌نالند که این سینما نیست. مگر می‌شود دو نفر روی نیمکت بنشینند و حرف بزنند و زندگیشان چنین درك ناشدنی بیرون اختیارشان پیش رود؟ آن‌ها حق دارند، درایر به این معنای ساده سینما نیست. سینما درایر است». ساریس، ۲۵۲ ـ ۲۵۱ در مقابل تأکید ساریس بر نقش گفتگو در گرترود، جاناتان روزنبام در مقاله‌ی «گرترود: اشتیاق به تصویر» فیلم درایر را گونه‌ای شوق دستیابی به هنر تصویرگری رها از سویه‌ی روایی آن دانسته است. فیلمی که از

اقتدار و سالاری روایت می‌گریزد و سودای رسیدن به تصویر ناب را
دارد. می‌توان نمونه‌های بسیار دیگر از «اختلاف در تأویل‌ها» در مورد روزنبام.
گرترود یافت. برای رولت‌دالونز فیلم بیانی است از فلسفه‌ی مدرن،
و برای دیوید بوردول «پیش از هر چیز رسیدن به شکل ناب» است. بوردول، ۱ رولت دالونز.

در نگاه نخست فیلم کهنه می‌نماید: استوار به ساختاری تآتری، در فضای سرد اروپای شمالی، و در آغاز سده، که همه چیز در آن بنا به منطق آشنای گاهنامه‌ای پیش می‌رود. اما زمانی که آن نما ـ صحنه‌های طولانی را به‌یاد آوریم، و تصویر / ضد ـ تصویرهایی را که در هر یك هنرپیشه‌ها، به چیزی ناشناخته، اندکی بالاتر از دوربین می‌نگرند و آنچه زمزمه می‌کنند به اعترافی پیشتر ناگفته همانند می‌شود، و ضرباهنگ ملایم را، و کنش‌های مردد را، و نورپردازی یکدست و فضای خاکستری و مالیخولیایی را... آنگاه با ژان دوشه
همرأی می‌شویم که «گرترود مدرنترین فیلم‌هاست»، و درست به رولت دالونز، ۱۱۲
همین دلیل از سوی بسیاری از ناقدان ـ دستکم در سال‌های نخست نمایش ـ پذیرفته نشد. راستی هم گرترود فیلمی «یکنواخت» است، چرا که پرهیز از روایتگری به موقعیتی «ثابت» همچون حضور معبدی کهن رسیده است، معبدی که خدای نگهبان آن مدت‌هاست که فراموش شده است، و در هیچ سند اسطوره‌ای یا تاریخی اشاره‌ای به آن نمی‌توان یافت، اما حضور دارد، فراتر از روایت و داستان.

دلاهی در گفتگویی با درایر یادآور شد که به گمان بسیاری از ناقدان مصیبت *ژندارک* را تصاویر و گرترود را واژگان ساخته‌اند. درایر در پاسخ گفت که اما مصیبت *ژندارک* نیز با واژگان شکل گرفته است، و این فیلم خاموش به مراتب بیش از گرترود به پرسش‌ها و پاسخ‌ها استوار است. درایر افزود: «به هر رو ابلهانه است که اهمیت
مکالمه را در سینما منکر شویم». او در گفتگو با بورگه ترول به تأکید **درایر، یك، ۱۲۲**

می‌گوید که از آغاز می‌دانست که گفتگوهای فیلم به آن منش ویژه‌ای خواهند بخشید، اما نکته اینجاست که پیشاپیش نمی‌خواست «فیلمی مدرن» بسازد، در جریان کار «کشمکش درونی [عناصر] فیلم به آن حالتی امروزی یا مدرن بخشید». درایر، دو، ۱۵

اکنون می‌توان تناقض را فراتر از گرترود نیز یافت. اگر از ناقد یا سینمادوستی بخواهید تا چند سینماگر را نام ببرد که سبك خاص خود را دارند (روش بیانی ویژه که معمولاً آن را «زبان فردی یا شخصی» می‌خوانیم) به احتمال زیاد نام درایر در فهرست او جای خواهد گرفت. اما نکته‌ی ظریف اینجاست که هر فیلم درایر سبك ویژه‌ی خود را دارد. درایر خود گفته است: «یك بار ناقدی دانمارکی به من گفت که دستکم شش فیلم تو از دیدگاه سبك و روش بیان با یکدیگر تفاوت‌های بنیانی دارند. حرفش مرا تکان داد؛ چون به‌راستی می‌خواستم و می‌کوشیدم که چنین باشد. سبکی بیابم برای *این* محیط، *این* دسته از کنش‌ها، *این* موضوع خاص، *این* شخصیت‌ها. فیلم‌های من هریك روش بیان خاص خود را دارند». درایر، یك، ۱۲۲

این گفته‌ی درایر، یادآور سخنی است از یاسوجیرو ازو، سینماگری که نامش، باز به احتمال زیاد، در آن فهرست جای دارد: «باور ندارم که بتوان دستور زبان سینما را یافت. باور ندارم که سینما فقط یك شکل داشته باشد. اگر فیلم خوبی ساخته شود، دستور زبان خود را خواهد آفرید». بوردول، دو، ۵۱

۱۰ ـ دستور زبان رؤیا. ژاك ریوت گفته است: «گرترود شاید از دیدگاه صوری همچون رؤیایی به‌نظر نیاید، اما کلامی دارد خوابزده: هم بازگویی یك رؤیاست و هم راهگشای تحلیل آن رؤیاست، تحلیلی که در آن نقش‌ها به گونه‌ای مدام جابجا می‌شوند، و فرمانبر جریانی آرام هستند، فرمانبر آن نماهای طولانی، گذر

پایان ناپذیر و «هیپنوتیك» دوربین، یکنواختی لحن و آواها، جابجایی مسیر نگاه‌ها، که به موازات نگاه ما، و اندکی بالاتر از آن، شکل می‌گیرند، و سکون اجسام و بدن‌ها، که در راحتی‌ها و مبل‌ها جای می‌گیرند، و کسی دیگر خاموش کنارشان می‌ایستد، ثابت در حالتی رسمی که او را بیش از ابزار بیان جلوه نمی‌دهد، انگار گذر راهی که تا حدودی در ابهام، و به گونه‌ای خودانگیخته به جایی روشن می‌رسد و در آن خوابگردان به خواست خود ظاهر می‌شوند». ریوت.

دستور زبان این رؤیا چیست؟ مصیبت *ژندارك* از ۱۴۹۹ نما شکل گرفته است، *گرترود* از ۸۹ نما و میانگین زمانی هر نما در آن یك و نیم دقیقه است. نما ـ صحنه‌های طولانی که از پی یکدیگر می‌آیند، به حالت «هیپنوتیك» شدت می‌بخشند. حالتی که در *اوگتسومونوگاتاری* میزوگوشی و *ایثار* تارکوفسکی نیز وجود دارد و یکی از مهمترین دلایل یا انگیزه‌های آن وجود نماهای طولانی است. ابه‌رود در خاطراتش از فیلمبرداری گرترود نوشته است: «فیلمبرداری حدود چهار ماه به درازا انجامید، روزی هشت تا ده دقیقه نمایی تهیه می‌شد، و بعد روزهای بسیار برای تهیه‌ی مقدمات نما ـ صحنه‌ی بعدی می‌گذشت» بـه گفتـه‌ی خـود درایر «تمام کارها در زمان فیلمبرداری انجام می‌گرفت. تدوین فیلم فقط سه روز طول کشید، و من این را پیشرفت دانستم، چون تدوین *اردت* پنج روز به درازا کشیـده بـود» درایر، یك، ۱۲۴ بـه گرترود صدایی افزوده نشد، درایر که همواره با صدابرداری سر صحنه مخالف بود، در گرترود، در عمل، به آن تن داد: «در روز خشم صداهای زیادی به فیلم افزودم، در *اردت* آواهایی اندك، اما در گرترود هیچ صدایی به نوار فیلم اضافه نکردم، مگر آوای موسیقی را». درایر، یك، ۱۲۴

ژیل دلوز نوشته است که در آثار درایر به یاری نورپردازی استوار به تضاد رنگ‌های سیاه و سفید، مدام از فضای موجود (و

حاضر) به فضای فراطبیعی (معنوی) گذر مـی‌کنیـم. در گرترود نیز این گذر شکل می‌گیرد، بی‌آنکه نورپردازی حالت فیلم‌های پیشین را داشته باشد. شاید دلیل را بتوان در منش ویژه‌ی بسیاری از نماها یافت، که در آن خطوط و حجم‌های سیاه در محور افقی و خطوط و حجم‌های سفید در محور عمودی جای می‌گیرند. اما به هررو، نورپردازی یکدست و خاکستری است. در مواردی معدود، اندك نوری شخصیت‌ها را دنبال می‌کند، و تماشاگر احساس می‌کند که نوری مرموز گویی از خود «مدل‌ها» پخش می‌شود، همچون حالتی که در واپسین پرده‌های رامبراند یافتنی است. درایر بارها گفت که می‌خواست گرترود را به شیوه‌ی رنگی بسازد و از رنگ‌هایی معدود و ملایم استفاده کنـد. او در گفتگـو با بورگه ترول تأکید کرد که از دوستش آدولف هالمان خواسته بود تا به او در گزینش و کاربرد رنگ‌ها یاری دهد. هالمان کتابی مصوّر، به نام *سوئد به سال* ۱۹۰۰ تهیه کرده بود و به خوبی با فضای روزگار نمایش سودربرگ آشنا بود. بـرخلاف تمـایل درایر، گرترود ناگزیر به شیوه‌ی سیاه و سفید ساخته شد؛ اما به‌راستی آیا می‌توان آن را فیلمی سیاه و سفید خواند؟

دلوز، ۱، فصل ۷.

درایر، یك، ۱۲۶

درایر، دو، ۱۶

۱۱ ـ مرگ. مایه‌ی اصلی و پنهان گرترود مرگ است. در فصل نهایی گرترود از عشق سال‌های دور زندگیـس حرف می‌زند و به یاد «آن مردان» می‌افتد: ارلاند، گابریل و گوستاو. آیا آنان زنده‌اند؟ نمی‌دانیم. اما آن دخترك نوجوانی که «انجیل عشق» را سروده بود، به یقین زنده است. نه در گذر زمان گاهنامه‌ای، زوال تدریجی جسم، و یا در هیأت پیرزنی هفتاد ساله، بل در متن، در شعری که گفته است و... در فیلمی که می‌بینیم. در جایی فراتر از زمین، و بنا به قانونی فراتر از قانون زمین. ژان سمولوئه گفته است: «*برنیس* راسین تراژدی جدایی‌هاسـت. گرترود درایر حکایت ترك گفتن‌هاسـت... در

گرترود مرگ را نمی‌بینیم، انتظارش را می‌کشیم. با مرگ، فیلم عظمت و معنایش را به‌دست می‌آورد». و درست به دلیل همین حضور ناپیدای مرگ، گرترود به تراژدی‌های کهن نزدیك می‌شود. درایر خود چند بار اعتراف کرد که احساس می‌کند هرچه در زندگی پیشتر رفته است، آثارش به تراژدی نزدیکتر شده‌اند، نه از دیدگاه صوری بل در ساحت معناشناسیك. سمولونه.

آنچه به گونه‌ای قطعی ما را از فضای سرآغاز این سده، به یونان کهن، و از نمایشی مجلسی به دنیای تراژیك می‌کساند حضور مرگ است، ناشناخته‌ای که دلهره می‌آفریند:

«... خواهر جنون توفانی
نگاه کن،
اینك قایق ترسانی که غرق می‌شود،
به زیر ستارگان
در سیمای خاموش شب.»

گئورك تراكل

یادداشت‌ها

Bordwell. D, *The Films of Carl. Th. Dreyer,* California u.p, 1981.

Bordwell. D, *Ozu, And The Poetics of Cinema*, Princeton u.p, 1988.

Deleuze. G, *Cinéma 1, L'image-mouvement* Paris, 1983.

Deleuze. G, *Cinèma 2, L'image- temps*, Paris, 1985.

Dreyer. C. Th, *Réflexions sur mon métier*, Paris, 1983.

Dreyer. C. Th, «Entretien», Gertrud, *L'avant- scéne/ cinéma*, Decembre 1984.

Dreyer. C. Th, «Entretien»,Cinémagazine, 9 septembre 1927.

Drouzy. M, *Carl. Th. Dreyer né Nilsson*, Paris, 1982.

Revaultd' Allonnes, *Gertrud de Carl. Th. Dreyer*, Paris, 1988.

Rivette .J, «Gertrud», *Cahiers du Cinema*, 163, Fevrier 1965.

Rode. E, *Dreyer, Catalogue de l'exposition, 12 octobre- 7 Decembre 83*, Paris, 1983.

Rosenbaum .J, «Gertrud, the desire for the Image», *Sight and Sound.*

Sarris. A, *Confessions of A Cultist*, New York, 1970.

Semolue .J, *Anthologie du cinema*, vol. 6, Paris, 1971.

Teschine. A, «La parole de la fin»,*Cahiers du cinéma*, 164, mars, 1965.

پول

سینما گستره‌ی آن چیزهایی است که توضیح‌ناپذیرند.
برسون

۱

سال پیش فیلمی از استادی سالخورده دیدم، فیلمی زیبا، نفس‌گیر و جوان. سرگذشت باد، روایت عنصری از عناصر چهارگانه‌ی طبیعت که گذر و پیش از هر چیز گذر عمر را به یاد می‌آرد. راوی پیر فیلم به فاصله‌ای کوتاه پس از نقل حکایت باد از دنیا رفته بود، اما فیلمش به گونه‌ای شگفت‌آور جوان بود؛ باسودا و لطف جوانی: عاشق، رند، بی‌خیال و چابك. باورم نمی‌شد که فیلم کار آن پیر سپیدمویی باشد که روی یك صندلی بالای تپه‌ای در چین نشسته و دست به کاری ناممکن زده است، یعنی از باد فیلم گرفته است. فیلم هم جوان بود و هم در پی انجام کاری ناممکن، که این نیز وسوسه‌ی جوانی است. هانا آرنت می‌گفت بهترین آرزو در حق هرکس این است که بخواهیم جوان بمیرد «مثل آشیل، مثل هکتور»، در اوج اقتدار جسم و شکوفایی غریزه‌ها، توان‌ها و خواست‌ها. اما ایونس اگر جوان می‌مرد، چه کسی آن فاجعه‌ها را که بر آدم این قرن گذشته است، با دوربین سینما «که بهترین بچه‌ی این قرن است» مستند می‌کرد؟ چه کسی آن لحظه‌ی جادویی پیاده شدن آدم در سیاره‌ای دور را می‌ساخت؟ آنجا که شاهزاده خانم چینی را نشسته بر ماه می‌بیند؟ چه کسی قصه باد را می‌گفت؟

امسال فیلمی از استاد سالخورده‌ی دیگری نشان می‌دهند. فیلمی زیبا، نفس‌گیر و جوان. سرگذشت شرّ؛ روایت پول. عنصری از عناصر زندگی اجتماعی که حقارت و پیش از هر چیز پستی زندگی مدرن را به یاد می‌آورد. راوی پیر فیلم هم زنده است، نود سال دارد... اما فیلمش جوان است، به‌گونه‌ای تکان‌دهنده جوان است. یعنی ناامیدی آن جوانی را دارد که در پایان فیلم پیشین، *شاید شیطان*، به دوستی ـ «پول» ـ داد تا او را، شبانه، در گورستان، از پشت سر هدف گلوله قرار دهد. پیرمرد، امسال، اما، از زمین به سیاره‌ای دور نمی‌رود؛ همینجا کنار جوی آب، در گذر باد زمینی، در شهر بزرگ و غمگین، کنار ابزار زندگی مدرن می‌ماند و با اینکه از پیش اعلام نمی‌کند، دست به کاری ناممکن می‌زند، یا بهتر بگویم کار نامکنی را که از سال ۱۹۴۳ آغاز کرده است، ادامه می‌دهد. به یاری همان «بهترین بچه‌ی این قرن» هنری تازه و پا به پایش شگفتی می‌آفریند.

وقتی دوربین سینما یعنی ابزار صنعت فرهنگی، ابزاری که از وقاحت (پورنو) فیلم می‌گیرد، و از خشونت (برایان دوپالما) و از حماقت (*ایندیانا* جونزها) کارش تمام می‌شود، هر چیز نفرت‌انگیز دنیای بیرون به‌نظر طبیعی می‌آید. کار ناممکن استاد سالخورده‌ی ما این است که از سر، خشونت، پول، مناسبات بت‌گونه‌ی کالاها و از حکایتی هراس‌آور فیلم می‌گیرد، تا هیچ چیز از این دنیای پست را طبیعی نشان ندهد، و به ما بگوید که چیزها به‌گونه‌ای نشانه‌شناسانه، قراردادی و دست آخر ناپذیرفتنی برجایند، تا دریابیم که در دنیای بدی زندگی می‌کنیم؛ و بگوییم که این دنیای بدی است؛ و نخواهیمش.

۲

پول به‌معنای دقیق واژه «فیلم سیاه» است. اما این بار سیاهی جور

دیگری نمایان می‌شود، به آخر راه رسیده‌ایم. سینمای کلاسیك فرانسه در دهه‌ی ۱۹۳۰ مدام به آب اشاره داشت. کشتی کوچك *آتالانت* در رودخانه ایستاده بود، *انتهای* زمین پایان قاره و خاك بود و رسیدن به اقیانوس. لربیه با طرح سیلاب آغاز کرد، که در آن آب شخصیت اصلی بود. سپس به دریا رسید. نهر، رود، دریا، خلاصه آب، برای سینمای فرانسه نه موضوع بل «ادراك حسی» متمایزی از شناخت براساس نظام زمینی بود: زبانی متفاوت از زبان خشکی و زمین. بیشتر آثار اپستاین و گرمیون این «جهان دریایی» را نشان می‌دادند، از کسانی یاد می‌شد که دیگر روی زمین زندگی نمی‌کردند و مثل پدر ژول در *آتالانت* آگاهی آنان زمینی نبود.

ایوون *پول* از این خانواده‌ی دریایی آمده است. در این دنیای خاکی کارش ساخته است. به همین دلیل یگانه لحظات «سرخوش» فیلم، کنار جوی آب، در چمنزار می‌گذرد. خانم موسفید رخت می‌شوید و ایوون از او می‌پرسد که چرا تن به این زندگی خفت‌بار می‌دهد... و صدای گذر امواج در این لحظات یادمان سینمای دریایی است؛ لحظه‌ای کوتاه از سعادت، و در سکانس بعد دوباره قانون زمین سر برمی‌آورد: شرارت، جنایت و مرگ.

۳

دو جوان رذل اسکناس پانصد فرانکی تقلبی را به خانم صاحب فروشگاه لوازم عکاسی می‌دهند؛ و دوست آنان در این فروشگاه کار می‌کند. با آگاهی این دوست، صاحبان فروشگاه، اسکناس تقلبی را با چند اسکناس تقلبی دیگر به ایوون تارگ، کارگر حمل نفت می‌دهند. ایوون اسکناس‌ها را می‌گیرد، بی‌آنکه بداند که تقلبی هستند. صاحب مغازه‌ای اما می‌فهمد که اسکناس‌ها تقلبی است و ایوون را متهم می‌کند. قانون هم ایوون را محکوم می‌کند، و او،

بیگناه، کارش را از دست می‌دهد. آن جوان‌های رذل، و صاحبان فروشگاه به کارشان ادامه می‌دهند. ایوون در طرح دزدی از بانکی شرکت می‌کند، دستگیر می‌شود، و به زندان می‌افتد. در زندان می‌شنود که دخترکش مرده است، سپس نامه‌ای از همسرش می‌رسد، با این خبر که برای همیشه او را ترك کرده است. ایوون خودکشی می‌کند، اما «نجاتش» می‌دهند. دوران محکومیتش پایان می‌گیرد؛ آزاد می‌شود. شب آزادی به هتلی می‌رود؛ هتلدار و همسرش را می‌کشد و پول را از کشوی میز به جیب می‌ریزد. روز بعد زنی موسفید را می‌بیند که از بانك پول گرفته است. در پی او به راه می‌افتد و تا خانه‌اش، بیرون شهر، می‌رود. پیرزن با پدر الکلی و بدخوی خود زندگی می‌کند، و با خواهرش و پسرکی فلج و سگی. به ایوون پناه می‌دهد، و ایوون به او همه چیز را اعتراف می‌کند. پیرزن می‌گوید: «من اگر جای خدا بودم شما را می‌بخشیدم. همه را می‌بخشیدم». ایوون یك شب، با تبر، پیرزن و خانواده‌اش را می‌کشد و سگ شاهد جنایت اوست؛ مرد تبر را به رودخانه می‌اندازد. در آخرین سکانس، خود را در کافه‌ای، به چند مأمور پلیس معرفی می‌کند. آن‌ها او را با خود می‌برند؛ و مشتری‌ها سر می‌کشند تا جانی را ببینند. فیلم تمام می‌شود.

۴

جوان‌ها که اسکناس تقلبی رد می‌کنند، و از بانك دزدی می‌کنند، از حمایت دیگران برخوردارند: پدر، مادر و جامعه. صاحبان فروشگاه که اسکناس تقلبی رد می‌کنند، «شرافتمندانه» زندگی می‌کنند. قانون، اما ایوون بیگناه را محکوم می‌داند. هم‌بندهایش او را با رذالت تحقیر می‌کنند، نامه‌ی همسرش را پنهانی می‌خوانند، می‌نوشند و دعا می‌خوانند. در نهارخوری زندان شوخی‌های هرزه

درباره‌ی همسر ایوون نقل همگان است، همسری بی‌وفا که او را ترك کرده است. زندانبان چنانکه قاعده‌ای همگانی است حریم خصوصی برای زندانی نمی‌شناسد. پدر خانم موسفید فانتزی باخ می‌نوازد، و دخترش را بی‌بهانه‌ای سیلی می‌زند. در این جهان رذالت‌ها و پستی‌ها، نیرنگ‌ها و دزدی‌ها، خانم موسفید که یگانه روزنه‌ی امید است، با خشونت و بیرحمی کشته می‌شود، آنهم به دست دوست، و ایوون پیش از آنکه تبر را به کار اندازد با فریادی می‌پرسد: «پول کجاست؟»

«پندارهای پولی از کجا می‌آیند؟ مدافعان این نظام نمی‌بینند که طلا و نقره همچون پول مناسبات اجتماعی تولید هستند، بل آن‌ها را موادی طبیعی می‌شناسند که مناسبات تولیدی خاصی دارند». و مارکس، ۱۷۶
«از آنجا که پول آشکار نمی‌کند که چه چیز تبدیل به آن شده است، همه چیز، خواه کالا، یا غیر آن، به پول تبدیل می‌شوند. همه چیز قابل خرید و فروش می‌شوند... اما پول خود کالایی است، چیزی خارجی که می‌تواند ملك خصوصی هرکس شود. بدین‌سان نیروی اجتماعی تبدیل به نیروی خصوصی افراد مـی‌شود.» امروز همه مارکس، ۲۳۰ ـ ۲۲۹
کس از مرگ این سخنان یاد می‌کنند، چون می‌خواهند از یاد ببرند که مناسبات آن‌ها با یکدیگر در همین نظامی که چنین دوستش دارند، با پول بیان می‌شود، و می‌خواهند به رویشان نیاورند که اگر پول در دست، یا در جیب، یا در بانك داشته باشند، قدرت اجتماعی را در چنگ دارند.

۵

پول براساس داستانی از تولستوی، «اسکناس تقلبی»، ساخته شده است. تولستوی داستان را به سال ۱۹۰۳ نوشت، همچون بیان «حکمی اخلاقی». یعنی رساله‌ای است درباره‌ی اخلاق «که برای

استفاده بیشتر خوانندگان» همچون داستان نوشته شده است. فیلم برسون دگرگونی‌های بسیاری در طرح داستان تولستوی ایجاد کرده است، اما به حکم اصلی آشوبگرای پیر وفادار مانده است: پول نشان حضور شر در مناسبات میان آدم‌هاست. در فیلم مدام پول را می‌بینیم، از دستی به دستی سپرده می‌شود، یا در کشوی ماشین حساب‌های مدرن جای می‌گیرد، یا دستی آن را در کیف می‌گذارد. کنش‌ها همه سریع هستند: تماس با این «کالا» یادآور نکبت مناسبات اجتماعی است. فیلم ایده‌ی دیگر تولستوی را هم پیش می‌برد: بیگناه چون متهم و محکوم شود، و بسیاری از حقوق طبیعی خود را (که وجودشان را «طبیعی» می‌انگاشت) از کف بدهد، چون همه پشت به او کنند و بی‌یاورش گذارند، چون به ناحق تصویری ناروا از او ساخته شود، راهی جز این نمی‌یابد که خود را با بدی همخوان کند؛ یعنی شر را برگزیند که به او پیشنهاد، یا بهتر بگوییم، تحمیل شده است. اکنون، او گناهانی را که به او نسبت داده‌اند انجام، و تصویری را که پیشاپیش از او ساخته‌اند تحقق خواهد داد؛ و این قاعده‌ی بی‌رحم در مورد افراد همانقدر درست است که در مورد گروه‌ها و جامعه‌ها.

۶

در این فیلم روش ویژه‌ی بیان سینماتوگرافیک برسون و ایجاز بیداد می‌کند. تمامی شور و هیجان تعقیب و گریز در نماهایی سخت کوتاه از پایی که پدال گاز را می‌فشرد، و آینه‌ای که سواری پلیس را نشان می‌دهد: «نه عکس‌های زیبا، بل تصاویر و عکس‌های ضروری». برسون، ۹۴
جنایت شبانه در چند نما از راهرو، پلکان و اتاق خواب: تبر بالا می‌رود، چراغ رومیزی می‌افتد و نورش بر کف اتاق خاموش می‌شود. خشونت در نهارخوری زندان تنها کفگیری است که به

زمین پرتاب می‌شود. دوست داشتن، تنها دستی است که بلوط می‌چیند تعارف می‌کند: «جدا کردن چیزها: از هم جدایشان می‌کنیم، به هریك در استقلالش می‌نگریم و باز به آن‌ها وابستگی تازه‌ای می‌بخشیم» صداها مستقل از تصاویر هزار کار می‌کنند: «صدا هرگز پشتیبان تصویر و تصویر هرگز پشتیبان صدا نخواهند بود» «مدل‌ها» زندگی درونی خویش را پیش دوربین ادامه می‌دهند: «مدل: آمد و شدی درون طبیعت خویشتن است» همه چیز در گرو مناسبت میان تصاویر است و میان صداها و تصویرها. ضرباهنگ سریع فیلم نتیجه‌ی تدوین و تقطیع شتابان نماها در تضاد با آهنگ کند حرکت‌ها و آواهاست. از این تضاد ابهام زاده می‌شود. در برابر صنعت سینما *پول* حرمت هنر را حفظ می‌کند و زنگ شکوهمند واژه‌ی آفرینش را که آرام از یادها می‌رود.

برسون، ۹۶
برسون،
برسون، ۴۱

۷

تبری که ایوون با آن دوست و خانواده‌ی او را کشتار می‌کند، از آغاز ورودش به انبار روی زمین افتاده است؛ همچون ابزار تقدیری شوم. همه چیز بنا به نیّت درك ناشدنی معمار والای جهان ساخته می‌شود... پس چرا ما چنین بی‌پناهیم؟ تا این حدّ تنها، بی‌یار و یاور، دلمرده و حیرت‌زده‌ی عمری که به بطالت گذشته است؟ موشت را فیض خداوند در لحظه‌ی مرگ در آب‌های رودخانه نجات می‌دهد، زن نازنین بر سنگفرش خیابان رهایی می‌یابد. بالتازار، شارل، کشیش جوان آمبریکور، اینس، ژندارك... همه را مرگ آزاد می‌کند، پس چرا از ایوون دریغ می‌شود؟ در *پول* کدام نشانه از فیض را می‌توان یافت؟ نه حتی مرگ، و نه صد البته زندگی. پیرمرد ایمانش را از دست داده است؟ نمی‌دانم. اما این را می‌دانم که اکنون، در واپسین

سال‌های اقامتش در این دنیا تنهاست، تنهای تنها.

برای سالار مغنیان بر غزاله صبح. مزمور داود. ای خدای من، ای خدای من، چرا مرا ترك کرده‌ای و از نجات من و سخنان فریادم دور هستی. ای خدای من در روز می‌خوانم و مرا اجابت نمی‌کنی. در شب نیز و مرا خاموشی نیست. کتاب مقدس.

یادداشت‌ها

Bresson. R, *Notes sur le Cinématographe*, Paris, 1975.

Marx, K, *Capital*, tran. B. Fowkes, London, 1979.

کتاب مقدس، *مزامیر داود*، مزمور ۲۲

در هشتمین جشنواره‌ی بین‌المللی فیلم تهران(۱۳۶۸)فیلم سرگذشت *باد* یوریس ایونس، و در نهمین جشنواره (۱۳۶۹) فیلم *پول* روبر برسون را نمایش دادند. نخستین محصول سال ۱۹۸۹ بود و دومی محصول سال ۱۹۸۳

نیمروز بارانی

تجربه‌های زندگی ارتباط ناپذیرند و این است
دلیل تنهایی انسان.
ویرجینیا ولف

۱

نیمروز، مادربزرگ کنار پنجره، در راحتی خوابیده و انگشت‌هاش هنوز بر جلد کتاب نازکی است که روی دامنش گشوده است. بر چمنزار و درخت‌های باغ باران می‌بارد و مجسمه‌ای قدیمی را می‌شوید و عروسکی را که پای آن افتاده است. در اتاق همه چیز همچون لباس مادربزرگ سفید است. پسر مرده‌ی او هم کت و شلوار تابستانی سفیدرنگی برتن دارد، روی صندلی کنار مادر نشسته است و با آمیزه‌ای از عشق و حسرت به او می‌نگرد. بعد، آرام صورت مادر را لمس می‌کند و با این نوازش پیرزن بیدار می‌شود. چون چشم می‌گشاید نگاهش شگفت‌زده نیست، مهربان است، همچون نگاه مادری به کودکش که تازه به دنیا آمده باشد. زمزمه می‌کند: «بله، اسکار، آدم در یك آن هم پیر است و هم بچه. بی‌خیال آن همه سال‌های مثلاً مهم میانی...»

نمی‌دانم چرا این دقایق رمزآمیزترین لحظات زندگی من است. از سینما که بیرون می‌آیم، کوچه‌های خلوت را پشت سر می‌گذارم؛ می‌روم کنار رودخانه و روی صندلی می‌نشینم. پرتو کمرنگ غروب را بر درختان و جریان آب نگاه می‌کنم و یاد آن لحظات به لرزه‌ام می‌اندازد: آن دست‌ها، چشمانی که از عشق و غربت می‌درخشند. باران، اعتراف، آوای ویولونسل...

۲

هشت سال می‌گذرد که اینگمار برگمان فیلمی نساخته است. بعید است که عهد با خویشتن را بشکند و دیگر در سینما کاری بکند. پس از تمرین (۱۹۸۳) آخرین فیلم اوست. اما راستی که کارنامه‌ی سینمایی‌اش با *فانی و الکساندر* بسته شده است. با واژگان استریندبرگ که مادربزرگ برای الکساندر می‌خواند یکی از برگ‌های زیبای هنر سده‌ی ما ورق خورد.

«*فانی و الکساندر* شخصی‌ترین کار من است. روایت راستین زندگیم». فیلم اشارتی است به قصه‌ی کودکی برگمان که پدرش کشیشی بود تندخو و سختگیر، و او ده سال داشت که شب‌ها با فانوسی جادویی دل به تصاویر متحرك می‌سپرد، و تآتر را هم دوست داشت، و درباره‌ی خداوند می‌اندیشید، و دلسپرده به مادرش بود، و آرام پاره‌ی آفرینشگر و زنانه‌ی درونیش را کشف می‌کرد. اندوه عمری در این فیلم نهفته است، و مایه‌هایی آشنا: تنهایی، کودکی، خانواده، ایمان، گزینش، گناه، مرگ، عشق و... تآتر.

۳

فانی و الکساندر به سنت ملودرام در تآتر سده‌ی پیش وابسته است. خانواده‌ای خوشبخت: اسکار اکدال، امیلی همسرش، الکساندر پسر دوازده ساله و فانی دختر ده ساله‌ی آنها. پدر ـ مدیر و هنرپیشه‌ی تآتر ـ به مرگی ناگهانی عزیزانش را تنها می‌گذارد، امیلی به جای شوهر کار تآتر را ادامه می‌دهد. همان سال اسقفی از امیلی تقاضای ازدواج می‌کند، زن می‌پذیرد و با بچه‌ها به خانه‌ی اسقف می‌رود. مرد، اما، با آنان بدرفتاری و خشونت می‌کند و تا آنجا پیش می‌رود که رابطه‌شان را با خاندان اکدال منع می‌کند. پیرمردی یهودی و مهربان،

دوست قدیم خانم اکدال مادربزرگ فانی و الکساندر، دو کودك را زیرکانه از زندان اسقف نجات می‌دهد. در پایان، خانه‌ی اسقف آتش می‌گیرد و او در آن می‌سوزد. امیلی، اما زنده می‌ماند و با بچه‌ها پیش مادربزرگ باز می‌گردد.

فیلم هم‌نشانه‌هایی از ملودرام کلاسیك دارد و هم ویژگی‌هایی از ملودرام مدرن. سویه‌ی کلاسیك را می‌توان در مناسبات شماری از شخصیت‌ها با یکدیگر یافت؛ مثلاً در رابطه‌ی عموی الکساندر با مستخدمه‌ی خانه، و رابطه‌ی عموی دیگر با همسرش. این مناسبات در پیکر رمزگان سینمایی قدیمی و تکراری آشنا می‌شوند و شاید اشارتی باشند به فیلمهای ملودراماتیك سوئدی دهه‌ی ۱۹۲۰ از سوی دیگر در *فانی و الکساندر* مهمترین قاعده‌ی ساختاری ملودرام مدرن به‌کار رفته است: در زندگی الکساندر لحظه‌ای می‌رسد که جهان به سامان، منطقی، آشنا و پذیرفتنی درهم می‌شکند و او شاهد ویرانی گریزناپذیر ارزش‌هایی می‌شود که همواره آنها را درست می‌پنداشت. لحظه‌ای که بی‌عدالتی، خشونت، پایگان اجتماعی، فاصله‌ها و در یك کلام «سویه‌ی غیرانسانی مناسبات اجتماعی» بر او آشکار می‌شود. ادامه‌ی فیلم شرح تلاش نوجوان است در بازسازی جهانی تازه. نگاهی از سر حسرت به شادی از کف رفته و دلی ترسیده از نامرادی‌ها که پیش‌روست. به‌سان برجسته‌ترین ملودرام‌های مدرن *فانی و الکساندر* پایان خوشی ندارد. همه چیز در ابهام و تردید باقی می‌ماند مگر یك چیز: الکساندر گریز راهی از سویه‌ی تلخ واقعیت که اسقف بر او آشکار کرده است نمی‌یابد. سویه‌ای که به معصومیت کودکانه‌اش پایان می‌دهد و زندگی راستین او را آغاز می‌کند. زندگی راستین یعنی رنج.

۴

بسیاری از آثار برگمان مهمترین منش اندیشه‌ی اخلاقی ـ عرفانی ویژه‌ای را که «شمالی»‌اش می‌خوانیم (Borealis ethos) دربر دارند: تقلیل مسائل کلی و همگانی به حد وجود فردی. اندیشه‌ی اروپای لاتین و ژرمن به‌گونه‌ای بنیادین و با شتاب به سوی «کلیت» حرکت داشت و سرانجام در قدرتمندترین دستگاه فکری که شکل داد یعنی در نظام فلسفی هگل، تاریخ و روح عینی را به‌سوی مطلق پیش برد. در برابر این جریان فکری، کیرکه گارد چونان سخنگوی اندیشه‌ی شمالی از آگاهی، وجدان و اضطراب درونی فرد سخن راند. او از انسان تک‌افتاده و تنهایی یاد کرد که خرد فلسفی اروپایی مصائب زندگی هر روزه‌اش را بی‌اهمیت می‌انگاشت، چرا که آسان به حقیقتی کل بدل نمی‌شد و زود به پیکر تجربه‌ی همگان درنمی‌آمد.

اینگمار برگمان، اما، پیوند دردهای فرد را با آلام همگان یافته است. در آثارش مصیبت فرد «سر نمون» رنج‌های آدمیان است. هرچند «حقیقتِ رنج سویه‌ی فردی آن است» اما به یاری تمثیل و حکایت، ادراک سویه‌ی کلی آن ممکن می‌شود. *فانی و الکساندر* در افق معنایی آثار پیشین برگمان جای می‌گیرد، نگاهی است به همان ناامیدی نگاهی که سینماگر در شرم یا همچون در *یك آینه* یا سکوت به زندگی سرد، منزوی و سراسر ماتم انسان می‌انداخت.

مادر از راهرو به سوی انبار می‌دود، در را می‌گشاید و الکساندر را درهم شکسته از ظلم، بی‌عدالتی، خشونت و تعصب، در تاریکی می‌یابد. پسر را در آغوش می‌گیرد. صدای برگمان را می‌شنویم که از دهه‌ها پیش، اینك در زمستان زندگیش پژواك یافته است: «رنج را احساس نمی‌کنیم. با آن زندگی می‌کنیم» (از گفتار فیلم *زندان*، ۱۹۴۹).

۵

در باب چهارم *انجیل* مرقس آمده است که عیسی مسیح، کنار دریا، با انبوهی از مردم سخن گفت و «ایشان را به مثل چیزهای بسیار آموخت» و مثال برزگری را آورد که تخم‌ها را به خاك نامساعد می‌ریخت. ساعتی بعد «چون به خلوت شد رفقای او شرح این مثل را از او پرسیدند. بدیشان گفت به شما دانستن سرّ ملکوت خدا عطا شده اما به آنانی که در بیرونند همه چیز به مثل‌ها گفته می‌شود». از این‌رو عیسی برای بیرونیان «به مثل‌های بسیار کلام را بیان می‌فرمود و بدون مثل بدیشان سخنی نمی‌گفت». هیچ کتاب مقدسی بی‌قصه و مثل نیامده است. قصه‌های مقدس یهود در عهد عتیق است و بسیاری از حکایت‌های اخلاقی در *تلمود* «کتاب قصه‌ها، اندیشه‌ها، گزین گویه‌ها و دعا». بودا حکایتگر بود و عیسی نیز. اناجیل چهارگانه نیز چیزی جز حکایت زندگی مسیح نیست. آدمی تا دل داشت با این قصه‌ها نیك را از بد جدا می‌کرد؛ اما امروز چنین نیست. والتر بنیامین نوشته است: «هرچند حکایتگر نزد ما آشناست اما در هستی فوری خویش نیرویی موجود و زنده به‌حساب نمی‌آید... هنر حکایتگری به پایان رسیده است. ما هر روز کمتر از پیش با افرادی برخورد می‌کنیم که توانایی گفتن حکایت را داشته باشند و هر روز بیش از پیش با احساس شرمی روبرو می‌شویم که در پی اعلام نیاز به شنیدن حکایت، گوینده را دربر می‌گیرد. گویی چیزی آشنا با ما، اطمینان‌بخش‌ترین چیزی که با ما بود، از ما گرفته شده است: توانایی مبادله‌ی تجربه‌ها».

کتاب مقدس.

بنیامین. ۱۹۸ ـ ۱۹۷

فانی و الکساندر گونه‌ای ستایش هنر از یاد رفته‌ی قصه‌گویی است. نه تنها داستانی کامل دارد، بل قصه‌های فرعی آن نیز اهمیت «حکایتگری» را نشان می‌دهند. قصه‌ی صندلی شهبانوی چین در

نخستین پاره‌ی فیلم را باید از این جنبه درنظر گرفت. این داستانی است که نیم‌شب، پدر برای بچه‌ها حکایت می‌کند: «این صندلی که در اتاق شماست مثل صندلی‌های دیگر نیست... گرانبهاترین صندلی دنیاست. به شهبانوی چین تعلق داشت و از راهی مرموز به خاندان اکدال رسیده است... مثل الماس می‌درخشد، اما از آن گرانبهاتر است. این را، سه هزار سال پیش، جواهرساز امپراتور چین ساخت، به عنوان هدیه‌ی تولد به شهبانو... او تمام عمر روی این صندلی نشست. وقتی مرد با این صندلی خاکش کردند. صندلی دو هزار سال در گور درخشید و صورت شهبانو را روشن کرد. بعد گروهی راهزن وارد گورستان شدند. شهبانو را انداختند و صندلی را دزدیدند... حالا مال شماست. خیلی ظریف است. مواظب باشید که نشکنند. آرام آن را لمس کنید، با دقت رویش بنشینید، با آن حرف بزنید و خاکش را بگیرید». پدر از صندلی قدیمی «چیزی متافیزیکی» نمی‌سازد. برخلاف، او از مفهومی متافیزیکی وجودی مادی می‌آفریند. کاری که هر شب در صحنه‌ی تآترش تکرار می‌کند. اکنون نامیرایی به پیکر جسمانی پیش روی ماست. واپسین واژه‌ای که پدر در لحظه‌ی مرگ در گوش همسرش زمزمه می‌کند این است: جاودانگی.

۶

بوف: آن‌ها را می‌بینم. آنجا بر زمینه‌ی آسمان ظلمانی و توفانی می‌رقصند و رقص شکوهمندشان از سپیده‌دم تا دیار ظلمت و ابهام ادامه می‌یابد. باران بر چهره‌شان می‌بارد و شوری اشک‌ها را می‌زداید.

میا: وای که از دست تو با این خیالبافی‌هات.

(گفتار پایانی مهر هفتم)

پاره‌ی پنجم *فانی و الکساندر* با عنوان «شیاطین» همچون دیگر بخش‌های فیلم با تصویری از گذر آب آغاز می‌شود. اسکلت سگی

در آب افتاده است. در نمای بعد، دیوار خانه‌ی اسقف و میله‌های آهنی پنجره‌ی زندان فانی و الکساندر را می‌توان دید. بچه‌ها آن سوی شیشه نشسته‌اند و به بیرون می‌نگرند. ساعتی بعد عمو ایزاك آنها را در صندوقی چوبی پنهان می‌کند و از زندان اسقف نجات می‌دهد. ایزاك بچه‌ها را به خانه‌ی خود می‌برد. شباهنگام، الکساندر با ایسمائل آشنا می‌شود، گونه‌ای آشنایی با هرمآفرودیت، جهان دوجنسی و با «هستی زنانه‌ی وجود خویشتن». اما پیش از این، او حکایتی از عمو ایزاك شنیده است.

ایزاك اتاق و بستر بچه‌ها را به آنها نشان می‌دهد. می‌خواهد آنها را تنها بگذارد که الکساندر می‌گوید: «عمو ایزاك، از اینجا نرو!» پیرمرد مهربان می‌نشیند، و بچه‌ها در بستر دراز کشیده‌اند. ایزاك کتابی قدیمی را باز می‌کند. الکساندر می‌پرسد: «چه کتابی می‌خوانید؟» ایزاك پاسخ می‌دهد: «کتاب قصه‌ها، اندیشه‌ها، گزین گونه‌ها، و دعا. به زبان عبری». فانی می‌پرسد: عبری می‌دانید؟» پیرمرد پاسخ نمی‌دهد پس از مکثی کوتاه می‌پرسد: «می‌خواهید برایتان قصه‌ای بخوانم؟» و پوزش‌خواهانه می‌افزاید: اما مجبورم گاهی مکث کنم. آخر باید ترجمه‌اش کنم.» بعد، آرام قصه را آغاز می‌کند. نخست از روی کتاب می‌خواند، اما زود چشم از کاغذ برمی‌دارد و قصه را ادامه می‌دهد. دوربین آهسته به او نزدیك می‌شود. کنارش چراغی قدیمی و کم‌سو روشن است.

«جوانی با همراهان بسیار، در مسیری بی‌پایان سفر می‌کند از صحرایی که گیاهی در آن نمی‌روید می‌گذرند. آفتاب سوزان از بامداد تا شامگاه بی‌رحمانه می‌تابد. هیچ خنکایی نیست و هیچ سایه‌ای. باد داغی می‌وزد و توفانی از شن به‌پا می‌کند. جوان دل‌نگران پیش می‌رود. از تشنگی دیرپا در عذاب است. گاه از خود یا از همراهی می‌پرسد که هدف این زیارت، این سفر دشوار چیست.

اما پاسخ ناروشن است و آمیخته به تردید. او خود علت این سفر را از یاد برده است، و موطنش را، و مقصد را. ناگهان، یك شب، خویشتن را در بیشه‌ای می‌یابد. همه چیز خاموش است. باد شامگاهی میان درختان بلند می‌گردد. جوان با شگفتی از جای برمی‌خیزد. همچنان نگران و ناباور. تنهاست. چیزی نمی‌شنود، چون گوش‌هاش پر از شن‌های صحراست. چیزی نمی‌بیند، چون چشمهاش از درخشش خورشید روز نابیناست. راه گلوش بسته و لب‌هاش سوخته است. پس نه صدای امواج آب چشمه‌سار را می‌شنود و نه برق گذر آب را در دل ظلمت می‌بیند. کور و کر کنار چشمه ایستاده و از وجود آن بی‌خبر است. ناگاه همچون خوابگردان به راه می‌افتد. انگار حس تازه‌ای او را به سوی آب می‌خواند. در چشمه است. شبی کنار آتش نشسته است و پیری آنجاست که برای کودکان از جنگل و چشمه‌سار سخن می‌گوید. جوان به یاد می‌آورد که بر او چه گذشته است، اما یادش گنگ و ناروشن است. درست همچون رویاست.»

الکساندر که دراز کشیده و به آتش می‌نگرد، برمی‌خیزد. عروسکی در آغوش دارد. می‌بیند که عمو ایزاك برای فانی و بسیاری از کودکان قصه می‌گوید و دورتر شعله‌های پراکنده‌ی آتش در شب می‌درخشند. عمو ایزاك قصه را ادامه می‌دهد:

«جوان با ادب از پیر پرسید: «آب چشمه از کجا آمده است؟» پیر گفت: «از کوهی که قله‌اش در ابرها پنهان است.» جوان باز پرسید: «کدام ابرها؟» و پیر پاسخ داد: «در دل هر آدمی امیدهای بسیار، ترس‌ها و اشتیاق‌های فراوان نهفته است. او از سر ناامیدی یا بلند می‌گرید و یا در دل خویش. کسانی برای خدایی خاص دعا می‌خوانند و کسانی هم در فضای تهی فریاد می‌کشند یا می‌نالند. این ناامیدی‌ها، امیدها، رؤیاهای رهایی، همه‌ی این فریادها، تمام

اشك‌ها متراکم می‌شوند و در هزاران هزار سال بدل به ابری می‌شوند بالای آن کوه، و این ابر بر کوه می‌بارد و رودها و جویبارها به سوی جنگل‌ها و بیشه‌های دور می‌روند و چشمه از اینجا آمده است، چشمه‌ای که تشنگی خود را در آن فرو می‌نشانی، و صورت سوخته‌ات را در آن می‌شویی و پای تاول‌زده‌ات را در آن خنك می‌کنی. هرکس زمانی حکایت چشمه، کوه و ابر را شنیده است. اما همگان در آن نور سوزنده‌ی روز، چیزی جز دلهره در دل ندارند.» مرد جوان شگفت‌زده و سرگشته پرسید: «چرا تحمل می‌کنند؟» پیر گفت: «راستش، من هم نمی‌دانم. شاید می‌پندارند که شبی به مقصد خواهند رسید.» جوان بی‌تاب پرسید: «کدام مقصد؟» و پیر شانه تکان داد: «شاید اصلاً مقصدی در کار نباشد. شاید همه چیز فریبی است یا خیالی.»

نمای درشتی از چهره‌ی عمو ایزاك. دیگر نمی‌دانیم که جمله‌های بعد حرف اوست یا پاسخ پیر: «من که اکنون راهی جنگل و چشمه‌سارم، یك بار آنجا بودم. ایام جوانیم. اکنون می‌کوشم تا راه بازگشت را بیابم... اما این کاری است بس دشوار.» عمو ایزاك دوباره از روی کتاب می‌خواند: «صبح روز بعد جوان همراه با مرد پیر باز به راه افتاد. رفت تا کوه، ابر، جنگل و چشمه‌سار را ببیند.»

موسیقی شومان آغاز می‌شود. نمایی از الکساندر که جامه‌ی سفیدی پوشیده است و در بیابان همراه با انبوهی از زائران راه می‌سپرد. مستخدمه‌ی اسقف را می‌بیند، با دست‌هایی خونین. زنانی با شلاق به‌گونه‌ای آیینی می‌رقصند. زن زیبایی با چشم‌های روشن و انگشتری سرخ به الکساندر نزدیك می‌شود و چهره‌ی او را نوازش می‌دهد. الکساندر مادرش را می‌بیند که جامه‌ی راهبان را پوشیده است. شب می‌رسد. مادر کنار شعله‌های آتش می‌ایستد و از جامی آب می‌نوشد. جام را به الکساندر تعارف می‌کند. زائران بسیار مشعل

به دست می‌گذرند. الکساندر جام را می‌گیرد و از آن می‌نوشد. مادر با عشقی بی‌پایان به او می‌نگرد. نمایی نزدیك از چشم‌های الکساندر.

۷

الکساندر بی‌خیال به سوی اتاق مادربزرگش می‌رود. در پی او ناگاه، صلیب گردن آویز اسقف آشکار می‌شود. پسرك هنوز از حضور مرد باخبر نشده که با ضربه‌ای سخت بر زمین می‌افتد. اسقف کنار در می‌ایستد و با لحن خشن و خودپسندش می‌گوید: «از من نمی‌توانی بگریزی.» الکساندر به اتاق مادربزرگ می‌رود. سر بر زانویش می‌گذارد و دل به نوازش او می‌دهد. پیرزن مهربان از کتاب نازکی که در دست دارد، *نمایش رویای* استریندبرگ برایش می‌خواند: «همه چیز ممکن و یکسان‌اند. نه زمان هست و نه مکان. در زمینه‌ی بیرنگی از واقعیت، خیال از خویش می‌گذرد و چیزی تازه می‌بافد.»

یادداشت‌ها

بنیامین. و، «حکایتگر: اندیشه‌هایی درباره‌ی نیکلای لسکوف»، *نشانه‌ای به رهایی*، ترجمه. احمدی. ب، تهران، ۱۳۶۶

کتاب مقدس، *انجیل مرقس*، باب چهارم.

موسیقی شومان، پاره‌ی دوم است از «کنتت برای پیانو، اپوس ۴۴» (۱۸۴۲) مشهور به «با روحیه‌ی مارش عزا».

دو نگاه به «ایثار»

زندگی به چشم آنان سرشار از معجزات نافهمیدنی است. آن‌ها در دنیایی خیالی زندگی می‌کنند و نه در جهان به اصطلاح واقعی. هیچ یك به آنچه با دست لمس‌شدنی است باور ندارند و به تصاویر جهان رویایی خویش اعتماد می‌کنند.

آندری تارکوفسکی

۱

کتابخانه‌ی ملی برلین، تالاری بزرگ که در نیم‌طبقه‌هاش زنان و مردانی بسیار، پشت میزها نشسته‌اند و برابر خود کتاب‌هایی گشوده‌اند. شماری از آنان کتاب می‌خوانند؛ کسانی هم تنها چشم بر کاغذ دارند، اما غرق در اندیشه‌های خویشند. فرشته‌هایی چند میان آنها درگذرند، گاه بالای سر یکی می‌ایستند، دست بر شانه‌ی او می‌نهند و به اندیشه‌های نهانیش گوش می‌سپارند. آدم‌ها حضور فرشته‌ها را احساس می‌کنند، اما آن‌ها را نمی‌بینند. زمزمه‌هایی که می‌شنویم، مجموعه‌ی آواهایی است که فرشتگان می‌شنوند؛ ترکیبی از متون و اندیشه، گونه‌ای درهم شدن زندگی اندیشمندانه‌ی دوران با زندگی هر روزه. در ژرفای سکوت حاکم بر هر کتابخانه‌ای همهمه‌ای پنهان است؛ صدای آن چیزی که هگل خودآگاهی دوران نامیده است: فرهنگی سودای شناخت ریشه‌ها، علل و نتایج حضور خود را دارد و به این حضور تاریخی و زمانمند می‌اندیشد.

این صحنه‌ای است از فیلم ویم وندرس: *بهشت بر فراز برلین*. فیلمی که به «سه فرشته‌ی سینما» تقدیم شده است: یاسوجیرو ازو، فرانسوا تروفو و آندری تارکوفسکی. در فیلم اشاراتی به هنر هریك از آنان یافتنی است. انگار هنوز میان ما هستند، حضورشان را

احساس می‌کنیم اما آنان را نمی‌بینیم. درختی که در مه، میان دریاچه‌ای سبز شده درخت *ایثار* است. نماهای فضایی از برلین، ویرانه‌ها و خواب دخترك، همه یادآور آثار تارکوفسکی هستند؛ و این فکر که حضور فرشته‌ها دل مصیبت‌دیدگان را روشن می‌کند، از فیلمنامه‌ی *هوفمانیانا* آمده است. اما سکانس کتابخانه تنها یادآور «روش بیان» تارکوفسکی نیست، بار نخست که فیلم وندرس را دیدم گمان بردم که این صحنه ساخته‌ی تارکوفسکی است. چرا؟ ویژگی‌های فنی، رنگ قهوه‌ای تیره، حرکت آرام دوربین، درازای نماها، سراسر، باز بسنده نبودند که این حس را بیافرینند. چیزی دیگر و برتر در میان بود. بار دیگر که فیلم را دیدم یافتن پاسخ تکانم داد: آن صداهای «درونی و ذهنی» که در تالار کتابخانه‌ی ملی شنیده می‌شد ـ نشانه‌ی تلاش دورانی در بازشناسی خویشتن ـ لحظه‌ای است از دنیای تارکوفسکی، یگانه هنرمند سده‌ی ما که آثارش خودآگاهی روح زمانه است و در آن‌ها جان آدمی به راز دشوارترین تجربه‌های تاریخی و هستی‌شناسیکی که از سر گذرانده آگاه می‌شود.

۲

از *ایثار* تأویل‌های بسیار می‌توان کرد؛ بنا به تأویلی آشنا که تارکوفسکی خود با آن همداستان بود، *ایثار* داستانی ساده دارد. همچون آن «مثل»هاست که عیسی مسیح می‌آورد تا ناآگاهان را با بنیان آموزه‌های معنوی آشنا کند. داستان چنین است: خطر ویرانی جهان، در جنگی با سلاح هسته‌ای اعلام می‌شود. مردی با خداوند عهد می‌بندد که اگر خطر از میان برود، او از دلبستگی‌هایش چشم پوشد، آتش به خانه‌ی خویش زند و تا دم مرگ کلامی بر زبان نیاورد. مرد پسرك پنج ساله و لال خود را «همچون مَثَل اعلای

کتاب مقدس.

معصومیت این جهان» می‌پرستد و ایثار راستین او جدایی از پسر است. کلید رهایی، عشق مرد است به خدمتکاری جوان، و چون آیین عشق به جا آورده می‌شود، جهان از خطر می‌رهد. مرد به عهد خویش وفا می‌کند. مکان رخدادها جزیره‌ای است «در پناه دریایی از این جهان» و خانه‌ی چوبی مرد کنار ساحل قرار دارد. داستان بیست و چهار ساعت از زندگی هشت نفر است: مرد (الکساندر)، همسر، پسر و دختر نوجوانش، دو زن که خدمتکار خانه‌اند، جراحی که بتازگی گلوی پسرك را عمل کرده و اتو پستچی جزیره و دوست نزدیك الکساندر. اتو همچون هرمس در افسانه‌های یونانی پیام‌آور خدایان است. اوست که راز نجات جهان را می‌داند و آن را به الکساندر می‌گوید. راز هم چیزی جز عشق نیست؛ عشق به ماریا، خدمتکار جوان، که به جادوگری همانند است، اما توانایی انجام کاری را ندارد که فراتر از قانون طبیعت و نظم جهان رود. تنها رابطه‌ی با او (عشق) است که آن قانون را درهم می‌شکند.

استوار بر این تأویل، *ایثار* یادآور سولاریس است: عشق رهایی زندگی است، آدمی نجات‌دهنده‌ی راستین است، چرا که می‌تواند «دیگری» را دوست داشته باشد، اما خود به این راز آگاه نیست. از این رو جهانی ساخته است چنین آشفته و نابسامان. در آغاز پدر به یاری پسرك درختی خشك را، سپیده‌دم، در خاك می‌کارد. می‌گوید که اگر هر روز در ساعتی خاص، درخت از سر ایمان آبیاری شود، سرانجام روزی بهار خواهد کرد. مَثَل راهبی ارتدکس را باز می‌گوید که درختی خشك را سال‌ها، شکیبا و از سر ایمان آبیاری کرد، و عاقبت جوانه‌های برگ بر شاخه‌های درخت سبز شد. واپسین تصویر فیلم: روز بعد، همان ساعت، پسرك سطلی اب به پای درخت می‌ریزد، دراز می‌کشد و برای نخستین بار به سخن می‌آید. می‌پرسد: «در آغاز کلمه بود. چرا پدر؟» دیگر نه خانه‌ای در این جهان دارد و

نه پدری. یکسر تنهاست و مکان امن برای او، در این جهان، کنار همین درخت خشك است. اما امید به اوست، او که موضوع عشقی راستین بود. *ایثار* جدا از آن فضای شب‌زده‌ی اندوهبارش، آتش‌سوزی ویرانگر، کابوس‌های خبردهنده از فاجعه‌اش، با روشنایی پایان می‌گیرد.

ایثار زاده‌ی سخت‌ترین شرایط بود: تارکوفسکی در تبعید به سر می‌برد (در خاطراتش نوشت: «زندگی در اردوگاه کار اجباری را به این تبعید ترجیح می‌دهم.») پسرش آندریوشا اجازه‌ی خروج از اتحاد شوروی را نمی‌یافت. دیگر اعضای خانواده، دوستان و همکارانش انجا زیر فشار بودند و اجازه‌ی کار نمی‌یافتند. («هر خبری از آنها دلم را به درد می‌آورد. امروز از کادانفسکی نامه‌ای داشتم، از پا افتاده است، همچون خود مـن.»). بیماری ریه آزارش تارکوفسکی، یك، ۲۸۲
می‌داد و پیش از به پایان رسیدن فیلمبرداری، دانست که به سرطان ریه مبتلاست. مرگ می‌رسید، جهان در تنش «دومین جنگ سرد» به سر می‌برد. طرح ایالات متحد در «دفاع» فضایی، آزمایش‌های پیاپی بمب‌های هسته‌ای، توسعه‌ی موشك‌های قاره‌پیما، جنگ‌های خونین منطقه‌ای، سازنده‌ی «فضای آپوکالیپس گونه»ی *ایثار* بودند. یك ماه پس از نمایش فیلم فاجعه‌ی چرنوبیل روی داد. *ایثار* چونان وصیت‌نامه‌ی معنوی هنرمند اعتراضی است به این «آشوب» و فراخوانی برای «بازگشت به ارزش‌های معنوی» و در عین حال، به گونه‌ای شگفت‌آور، این اثر مردی محتضر سرود روشن امید است و باور به انسان. بر آخرین نمای فیلم این واژگان نقش بسته‌اند: «به پسرم آندریوشا. با امید و اعتماد. آندری تارکوفسکی.»

واژگان امید و اعتماد را درحالی می‌خوانیم که درخت خشك بر زمینه‌ی آب‌های دریاچه می‌درخشد و صدای زنی قطعه‌ای از *انجیل به روایت متی* اثر یوهان سباستیان باخ را می‌خواند. شرح ندبه‌ی

پطرس، حواری مسیح، که سرور خود را سه بار انکار کرده و اکنون از خداوند می‌خواهد که «اشک‌های تلخ اندوه» را ببیند و او را ببخشاید. این صدا نشان از یأس و تنهایی اقامت آدمی در جهانی دورافتاده از «ساحت معنوی» دارد. درخت یادآور پرده‌ای ناتمام است از لئوناردو داوینچی که فیلم با آن آغاز شده: *ستایش شاهان مجوس*. در پرده‌ی لئوناردو، سه سلطان را می‌بینیم که با شنیدن خبر تولد عیسی به دیدار مریم مقدس شتافته‌اند و هدایایی با خود آورده‌اند. مادر کنار درختی نشسته و نوزاد را در آغوش دارد. در پس‌زمینه نشانه‌هایی از ویرانی، مصایب و اقتدار زمینی دیده می شود. الکساندر و اتو در میانه‌ی فیلم، این تصویر را هراس‌آور می‌یابند. در این زایش تقدس و پاکی در جهان نابسامان چه هراسی نهفته است؟ پرده‌ی لئوناردو همچون فیلم تارکوفسکی بیانگر هراس از جهان مادی و تأکیدی بر ضرورت باور به معنویت است. هر دو اثر بی‌چشم‌پوشی از مصایب، باز به انسان امید بسته‌اند.

۳

اینگمار برگمان در زندگینامه‌اش *فانوس خیال* نوشته است: «سینما، اگر از فیلم مستند بگذریم، رویاست. از این‌رو به چشم من تارکوفسکی بزرگترین است. در اتاق رؤیاها چه راحت گام برمی‌دارد... تمام عمرم آرزوی ورود به اتاق‌هایی را داشتم که او چنان طبیعی در آنها راه می‌رود. تنها در مواردی انگشت‌شمار به آن اتاق‌ها راه یافتم، اما تمامی تلاش‌های آگاهانه‌ی من به شکستی یأس‌آور پایان یافتند. مثلاً *تخم افعی*، *تماس*، *رودررو* و غیــره». برگمان، ۷۳. تارکوفسکی هم، عمری، ستایشگر برگمان بود و چند اثر او *پرسونا*، *نور زمستانی*، *فریادها و نجواها* و *خاصه شرم* را می‌پرستید. بی‌شک *ایثار* فضایی «برگمان‌گونه» دارد: نور جادویی جزیره‌ی گوتلند، که

یادآور بسیاری از شاهکارهای استاد است، آدم‌هایی که از دردهایی ناگفته و ناگفتنی رنج می‌برند و جهانی در آستانه‌ی ویران‌سازی خویش (از همانندی‌های «روش بیان» دو سینماگر بگذریم و از نقش مهم سون نیکویست فیلمبردار و ارلاند یوزفسون و آلن ادوال هنرپیشه‌های آثاری از برگمان). پوشیده نیست که تارکوفسکی آگاهانه به دنیای برگمان گام نهاده است. همانطور که می‌دانیم وودی آلن در فیلم درخشانی چون *سپتامبر* (که قدرش را ندانسته‌اند) اشاراتی آشکار به برگمان دارد. نکته اینجاست: نیت این دو مؤلف در اشاره به آثار برگمان تا چه حد اهمیت دارد؟ راست این است که هنوز نظریه‌ی فیلم به گونه‌ای جدی به پرسش مناسبات «بینامتنی» میان فیلم‌ها نپرداخته است. درحالیکه در نظریه‌ی ادبی دستکم در دو دهه‌ی اخیر (به شکرانه‌ی آثار ژنت، کریستوا، تودورف و بارت) نظریه‌ای دقیق در مورد مناسبات بینامتنی پدید آمده است. «مایه»ی *ایثار* لفانو را به یاد ملودرام نیکلاس ری *بزرگتر از زندگی* می‌اندازد، و «روش بیان» تارکوفسکی در این فیلم برای بسیاری لفانو، ۲۸
یادآور آثار برسون است. *سپتامبر* برخلاف نیت وودی آلن، بیشتر آثار ازو را به یاد می‌آورد و نه فیلم‌های برگمان را، اما *پاریس تگزاس* ویم وندرس (به احتمال زیاد) همخوان با نیت و قصد وندرس، یادآور *جانی گیتار* نیکلاس ری است. تا به نظریه‌ای ساختارگرا درباره‌ی مناسبات بینامتنی در سینما دست نیابیم، به کارآیی نیت مؤلف و تأویل تماشاگر (و ناقد) در تعیین حدود این مناسبات آگاه نخواهیم شد.

ایثار بنا به تأویل و نیت سازنده‌اش پاسخی است به پرسش‌های برگمان در *شرم*. در پایان فیلم برگمان، قایقی شبانه، به دشواری از دریایی پوشیده از اجساد آدمیان («دیگران») می‌گذرد. در این فیلم بسیاری از سختی‌ها و رنج‌های زندگی آدمی طرح می‌شوند، بی‌آنکه

علت را بدانیم یا راه گریزی بیابیم. در فیلم بعدی برگمان *مصیبت آنا*، این صحنه کابوس آنا دانسته شده است. این فیلم هم گریز راه را نایافته (و شاید نایافتنی) دانسته است. *ایثار*، اما پاسخی دارد: قربانی کردن خویشتن و پذیرش بهایی که برای رهایی دیگران باید پرداخت. در *نوستالگیا* گورچاکف به اوژنیا می‌گوید: «از این همه مناظر قشنگ خسته شده‌ام. اصلاً دیگر چیزی را برای خودم نمی‌خواهم.» این گذشتن از خویشتن، نپذیرفتن و «پس زدن» جهان، به چشم تارکوفسکی، کنشی اخلاقی است. «ایثار» راهی است که تارکوفسکی برای رویارویی با بحران جهان معاصر پیشنهاد کرده است: «ایثارگر بیرون گستره‌ی منطق رخدادهای معمولی قرار می‌گیرد. از دنیای مادی و قوانین آن جدا می‌شود. با این همه ـ شاید درست به همین دلیل ـ ایثارش دگرگونی‌های ملموسی پدید می‌آورد...» کریس در *سولاریس* گفته بود: «یگانه شعله‌ی باقی در این توفان وجدان آدمی است.» تارکوفسکی، دو، ۱۸۵ ـ ۱۷۲

۴

آثار هنری معنایی یکه، نهایی و قطعی ندارند. سخن زیبایی شناسیك از سخن علمی متفاوت است. آرمان علم، دستیابی به وضوح و قطعیت است و رسیدن به جایی که هر گزاره تنها یك معنا داشته باشد. اما سخن هنری را با این آرمان سر و کاری نیست. هر اثر هنری در مکالمه با مخاطب خود معنا می‌یابد. در برابر این معنای جدید، آن معنایی که نیت مؤلف بود بی‌اهمیت می‌شود. راست این است که مؤلف، خود چندان آگاه نیست که چه می‌کند. حتی اگر آهنگ ساختن معنایی خاص را داشته باشد، باز آفرینش هنری (از آنجا که با پاره‌ی ناخودآگاه وجود او پیوند دارد) فراتر از خواست و دانش او می‌رود. نیت مؤلف هرچه باشد، اثر هنری مکالمه را با

مخاطب آغاز می‌کند و در هر دوران، خوانا با «افق دلالت‌های معنایی آن روزگار» معنا می‌یابد. از این روست که *آنتیگونه‌ی* سوفوکل و *ایفی ژنی* اریپید، با ما از روزگار ما سخن می‌رانند. جانب دیگر این مکالمه مخاطب است که هر اثر را تأویل می‌کند. افق معنایی هر اثر مجموعه‌ای است از تأویل‌های متفاوت.

ایثار اثری است که فراتر از نیت مؤلف خود، افق معنایی ویژه‌ای می‌یابد. ناگزیر نیستیم که با برداشت‌ها و باورهای تارکوفسکی، یکسر، همراه باشیم و اندیشه‌های دینی و عارفانه‌ی او، و یا حتی تأکیدش بر ضرورت کنش اخلاقی ایثار را بپذیریم. حتی بدون این همراهی و همداستانی می‌توان با اثری مکالمه کرد و به آن نزدیك شد. می‌توان با برداشت درایر یا پانیول از عشق دمساز نبود، اما *گرترود* و *آنژل* را دوست داشت. *ایثار* فراتر از «پیام» تارکوفسکی، همچون هر شاهکاری هنری دیگر، پذیرای معانی تازه‌ای است که ما می‌سازیم، نه معانی قطعی و یقینی، بل آن مفاهیم که چونان لحظه‌ای از افق معنایی اثر جلوه می‌کنند. آن کس که تمامی «شب فاجعه» را تنها کابوس الکساندر بداند و عهد او (رها کردن عزیزان و خاموش شدنش) را گذر از قلمرو خرد به حساب آورد، البته معنای عارفانه‌ی «ایثار» را نپذیرفته، اما به یاری خود فیلم نمی‌توان تأویل او را رد کرد. حتی بیش از این، باید گفت که شالوده‌ی ایثار (همچون *راشومون* کوروساوا) استوار بر ابهام است. فیلمی چون *طلوع* مورنائو را در نظر آوریم. باورهای مؤلف آن درباره‌ی عشق و وفاداری در زندگی زناشویی، «عشق آزاد» در جامعه‌ی جدید، تقابل معصومیت زندگی روستایی با سویه‌ی هراس‌آور شهر بزرگ، هرچه که باشد، فیلم فراتر از آنها، و حتی فراتر از باورهای مخاطب امروزی می‌رود. آنچه مرا تکان می‌دهد جسارت فیلم همچون اثری سینمایی است. آن ملایمت و لطف بیان ناشدنی حرکت دوربین است که از اشکال

انسانی و نظم اشیاء می‌گذرد و حسی ژرف‌تر از هر احساس آشنا می‌آفریند. زنی که از ترس شوهر خود می‌گریزد (و می‌پندارد که مرد هنوز آهنگ کشتن او را دارد) وارد قطار می‌شود. مرد نیز از پی او به درون قطار می‌جهد. رویاروی هم می‌ایستند و نفس نفس می‌زنند. زن همچنان از ترس می‌لرزد و شوهر شرمسار و از پا افتاده نمی‌تواند به زن نگاه کند. میان این دو آدم، آن قطار و چشم‌اندازی که به سرعت می‌گذرد، چیزی ناآشنا جریان دارد، که مرا از یکسو می‌آزارد و از دیگر سو به هریك از دو شخصیت نزدیك می‌کند. زندگی و اندیشه‌های من از این زن و شوهر (شخصیت‌های داستانی خیالی یا سینمایی) جداست. در نخستین نگاه چندان از آنها دورم که حوادث زندگیشان را جز افسانه‌ای تلقی نمی‌کنم، اما... در این لحظه از تماشای این فیلم خاموش، در سکوت و ظلمت سینما، آنها به من نزدیکترین کسانند. جادوی سینما این است. *ایثار* نه به دلیل لحن عارفانه‌اش، یا پیام سازنده‌اش، یا زیبایی خیره کننده‌ی تصویریش، بل به دلیل چیزی بیان‌ناشدنی و رمزآمیز به ما نزدیك است. سینماست. به چشم من شاهکاری است که از *طلوع* و گرترود چیزی کم ندارد.

۵

ژاك دریدا سینما را «علم اشباح» خوانده است. مدرسه که می‌رفتیم، درسی داشتیم به نام «علم‌الاشیاء»، ترکیبی از علوم طبیعی و فیزیکی، که قرار بود ما را با «جهان اطرافمان» آشنا کند. از همان سال‌ها دانستم که سینما بارها بهتر از این علوم، جهان را به من می‌شناساند، چرا که اصل نخست آن انکار این پیشنهاده‌ی به ظاهر علمی است که آنچه می‌بینیم حقیقت دارد. سال‌ها بعد، پدیدارشناسی هوسرل، برایم ثابت کرد که گذر از این پیشنهاده، شرط آغازین راه یافتن به خود چیزهاست. منش سحرآمیز سینما این است که حضور جادویی

خود چیزها را نمایان می‌کند. راستی که «علم اشباح» است. کسانی را برابر خویش در ظلمت می‌بینیم، در لحظه‌ای هم هستند و هم نیستند. مرا با خود آشنا می‌کنند، اما در همان لحظه می‌دانم که وجود ندارند و من تنها با واقعیتی دیگر، یعنی با «واقعیت دوم» رویارویم. سینما مفهوم آشنای زمان را از میان می‌برد، لحظه‌ی حاضر حضور ندارد بل گذشته است و گذشته را اکنون می‌بینم. برگمان راست گفته که سینما رؤیاست، و تارکوفسکی کاشف رازهایی است که دراین رؤیا نهفته‌اند.

به تصویری می‌نگرم. شاهانی در برابر مریم مقدس زانو زده‌اند. تا این تصویر، تصویر است، من هم در جهان آشنای زندگی هر روزه‌ی خویش به‌سر می‌برم. آگاهم که این افراد و اشیاء واقعی نیستند، بل آنچه پیش روی من قرار دارد بومی است با رنگ‌هایی مادی که بر آن نقش بسته‌اند. چشم‌هایم را می‌بندم. انگاره‌ای (تصویری ذهنی) را می‌بینم. کنار درختی شاهانی در برابر مریم و نوزادش زانو زده‌اند. اکنون این تصویر واقعیتی ذهنی شده است. حضورش به توان ذهن من وابسته است (یعنی به نیروی خیالم که فراتر از آگاهی من می‌رود). وقتی این تصویر در خیال من بدل به واقعیت می‌شود، خود من از زندگی هر روزه‌ی خویش جدا می‌شوم. دیگر آن آدم آشنای لحظه‌ی پیش نیستم، موجودی خیالی شده‌ام. اگر د رخیال من چیزی بدل به واقعیت شود، من از واقعیت گسسته‌ام و لحظه‌ای بعد که خود و فضای گرداگردم را واقعی می‌شناسم آن چیز دیگر واقعیت نخواهد بود. انگار نور زندگی آنجا که تصویر را (سارتر، ۲۴۶ ـ ۲۳۹) روشن می‌کند مرا به تاریکی می‌سپارد، و هرگاه مرا روشن می‌کند تصویر در تاریکی قرار می‌گیرد. در سینما، همواره در آمد و شد میان این دو جهان قرار دارم. مدام از واقعیت زندگی هر روزه به خیال گذر می‌کنم و باز می‌گردم. از این رو با کسانی که

«سرگذشت» آنها خود، قصه‌ی این گذر است همدلی بیشتری می‌یابم، با کریس که اقیانوس مادر و همسرش را زنده کرد (عزیزانی که در خیال و خاطره‌ی او وجود داشتند) با راوی *آینه* که میان رؤیا، خاطره و واقعیت سرگردان بود و اکنون را با گذشته یکی می‌پنداشت. با استاکر که عاقبت از اتاق آرزوها چیزی جز خستگی بی‌حساب و ملال به دست نیاورد و ندانست که راستی آنجا بوده یا نه، با گورچاکف که خاطراتش از مادر، همسر و خانه‌اش با زندگی «این لحظه‌اش» در غربت یکی می‌شد، و سرانجام با الکساندر که شاید کابوسی را راست پنداشت و از واقعیت جهان گذشت، شاید هم چون قدیسان بی‌خویش و زائران برهنه‌ای که تارکوفسکی از آنان به عزت یاد کرده راه نجات را یافت، و به این اعتبار از واقعیت این جهان گذشت.

یادداشت‌ها

کتاب مقدس، انجیل مرقس، باب چهارم، آیه‌های ۱۵ ـ ۱

Bergman. I, *The Magic Lantern*, London, 1987.

Lefanu. M, *The Cinema of Andrei Tarkovsky*, London, 1987.

Sartre. J. P, *L'imaginaire*, Paris, 1948.

Tarkovskij . A, *Martyrolog Tagebucher, 1970-1986*, Frankfurt a/m, 1989.

Tarkovskij. A, *Opfer*, Munchen, 1987

ترز

دو گونه سادگی. گونه‌ی بد: سادگی در آغاز کار، که زودتر از موعد به دست آمده است. گونه‌ی خوب: سادگی در نهایت که پاداش سال‌ها تلاش است.

روبر برسون، یادداشت‌هایی درباره‌ی سینماتوگراف، پاریس، ۱۹۷۵، ص ۷۶

۱ ـ ترز. آنونس فیلم لحظاتی است از مراسم اهدای جوایز جشنواره‌ی کن ۱۹۸۶ که از شبکه‌ی دوم تلویزیون فرانسه پخش شده بود. نمای دور: آلن کاوالیه با لباس رسمی و عینك به صحنه نزدیك می‌شود. صدای خارجی: «جایزه‌ی هیأت داوران جشنواره به آلن کاوالیه برای فیلم ترز شرح زندگی ترز قدیسه‌ی لیزیو.» نمای متوسط: کاوالیه لبخند می‌زند؛ جدا از این لبخند چهره‌اش جدی است و عبوس. صدای کف زدن جمعیت می‌آید. بر زمینه‌ی مشکی نام ترز نقش می‌بندد. چهارشنبه ۲۴ سپتامبر ۱۹۸۶ نخستین نمایش ترز در سینماهای پاریس. بر زمینه‌ی مشکی عناوین اصلی فیلم را می‌توان خواند. سکوت. نود دقیقه‌ی بعد: باز بر همان زمینه، عناوین کامل فیلم می‌آید. آواز زنی به گوش می‌رسد، قطعه‌ای است از گابریل فوره.

۲ ـ زندگی. ماری فرانسواز ترز مارتن در ۱۸۷۳ در آلنسون به دنیا آمد. به سال ۱۸۸۸ وارد صومعه‌ی لیزیو شد که دو خواهرش، پیشتر، آنجا راهبه بودند. نه سال در صومعه به‌سر برد و «راه کوچك» خود را به سوی خداوند یافت. از ۱۸۹۵ نگارش خاطراتش را آغاز کرد. همان سال به بیماری سل دچار آمد. در ۱۸۹۷ درگذشت.

خاطرات را پس از مرگش با عنوان *سرگذشت یك روح* منتشر کردند. در ۱۹۲۵ واتیکان قدیسه‌اش نامید؛ سومین روز اکتبر هر سال به نام اوست. «لیزیو شهری قدیمی باقی مانده بود، با گذر راه‌ها و حتی خانه‌هایی از ایام رنسانس... در واپسین سال جنگ بیشتر شهر ویران شد، اما به نمازخانه‌ی اعظم و معبد ترز قدیسه آسیبی وارد نیامد. نمازخانه در پایان سده‌ی دوازدهم ساخته شده است و معبد در فاصله سال‌های ۱۹۲۹ تا ۱۹۵۲، به نام مقدس ترز فرزند مسیح.»

۳ ـ کاوالیه. در سینمای فرانسه یك غریبه است، کسی که «قواعد بازی» را نمی‌پذیرد، از آن کسان که موقع ساختن فیلم نه به تماشاگر می‌اندیشند و نه به تهیه‌کننده، فقط به فکر خود فیلم هستند. شاید به همین دلیل آثارش به فیلم‌های جدید فرانسوی شباهتی ندارد. اما این بیگانگی موردی آشناست: تارکوفسکی و سینمای شوروی، وندرس و سینمای آلمان، روسلینی و سینمای ایتالیا، برسون و سینمای فرانسه... انگار هنرمند همواره یك غریبه است. کاوالیه می‌گوید که پانزده سال خیال ساختن ترز را داشت؛ پس به یك معنا با قدیسه‌ی لیزیو زندگی کرده است. وقتی از ژاك ریوت پرسیدند که «براساس کدام ایده» *عشق دیوانه* را ساخته است، پاسخ داد: «فیلم که با ایده آغاز نمی‌شود.» سینماگری که خود می‌پندارد کارش با ایده‌ای آغاز شده است، از یاد می‌برد (یا ترجیح می‌دهد که از یاد ببرد، یا اصلاً باخبر نشده) که ایده خود نتیجه‌ی فراشدی طولانی است. یعنی چیزی خاموش و آرام سال‌ها درون او رشد کرده است. ترز فقط نه سال در صومعه بود، کاوالیه دستکم پانزده سال. ریوت.

۴ ـ بازی. «همواره چیزی کودکانه در زندگی صومعه کشف

کرده‌ام. راهبه‌ها ناگزیر قواعد دشواری را تحمل می‌کنند و این کار را با ظرافت و شوخ‌طبعی به بازی می‌سپارند. درست همچون کودکان.» کودك و راهبه در همان حال که به قواعد تن می‌دهند، زندگی را چیزی برتر از قوانین تحمیلی به حساب می‌آورند: «ساده‌اند. از هر شوخی و حتی از کلامی عادی به خنده می‌افتند.» در فیلم، ترز دنیایی بچگانه دارد، بازیگوشی است ناآرام و سرخوش. حتی اشارات به مرگ نیز از نگاهی شوخ و رند تصویر شده است. چون راهبه‌ی سالخورده از هوش می‌رود، سینی غذا به زمین می‌افتد. ترز که بیهوش می‌شود لباس زرورقی و مضحك ژندارك را به تن دارد و راهبه‌ای زورمند او را به سان کودکی بر دوش می‌گیرد. روزی پیش از مرگ ترز با شست پا اشك از چشم مادر روحانی می‌زداید. با خواهرش بازی کودکانه‌ی تکرار واژگان را چندان ادامه می‌دهد تا از نفس می‌افتد. راهبه‌ای سالخورده در بستر بیماری به او می‌گوید: «فقط نخستین سی سال زندگی در صومعه سخت است.» لوسی شیطان است، «حرف‌های بد بد» می‌زند و پشت سر مادر روحانی سکلك درمی‌آورد. معجزه‌ی آغاز فیلم هم به بازی بچگانه‌ای همانند است: جنایتکاری کافر، پیش از اعدام ایمان می‌آورد و ترز آن را به «دعای شبانه»ی خویش مرتبط می‌داند. طرح فیلم یکسر روحیه‌ی قصه‌های کودکان را دارد: گونه‌ای «زیبای خفته» که زندگی را خواب و مرگ را بیداری می‌داند و شاهزاده (مسیح) را غایب. **هومل** در *سونات اشباح* استریندبرگ می‌گوید: «زندگیم به مجموعه‌ی قصه‌های کودکان همانند است، هرچند قصه‌ها متفاوتند، اما یك رشته همه‌ی آنها را به همدیگر وصل می‌کند و یك مایه‌ی اصلی به گونه‌ای ثابت در همه‌ی آنها تکرار می‌شود.» کدام رشته؟ کدام مایه؟ کاوالیه، یك

۵ ـ برسون، رنوار. «برسون سختگیر و جدی است، همچون

کاوالیه. یك.

پدر، و رنوار مهربان است، همچـون مـادر». ترز آمیزه‌ای است از لحن تلخ برسون و لحن شوخ و رند رنوار. زندگی در صومعه، بی‌درنگ، *فرشته‌های گناه* را به یاد می‌آورد و فیلمی درباره‌ی احتضار و مرگ مقدس *خاطرات کشیش روستا* را. دفتر ترز تنها یك همانند دارد: دفتر یادداشت‌های کشیش جوان آمبریکور. ضرباهنگ، شیوه‌ی تدوین، کاربرد صدا، کار با بازیگران، و مهمتر از همه روش خلاصه‌گویی و ایجاز ترز یادآور آثار برسون است. اما ترز با اینکه موضوعش زندگی و مرگ یك قدیسه است، فیلمی دینی نیست، سرشار از «شادی‌های کوچك» است. برای نمایش این سرخوشی‌ها به موتسارت سینما نیاز بود، به ژان رنـوار. درس رنـوار بیش از این است. سال‌ها پیش به ژاك ریوت گفته بود: «از این حقیقت آغاز کنیم که چیزی نمی‌دانیم و قرار است چیزهای زیادی کشف کنیم. هر صحنه باید گونه‌ای کشف باشد و این قاعده‌ی شماره‌ی یك هنر است. باید به عناصر گرداگردمان امکان دهیم تا ما را تسخیر کنند، بعد ـ تنها بعد ـ ما می‌توانیم آنها را تسخیر کنیم. خلاصه، باید پذیرا باشیم و نه فعال.» (از فیلم تلویزیونی «*سینماگران روزگار ما*»، ۱۹۶۶). آلن کاوالیه اگر یك درس از اساتید گذشته گرفته باشد، همین «قاعده‌ی شماره‌ی یك» است.

۶ ـ ایجاز. مهمترین نکته در ترز، زبان موجز آن است. قدرت ـ راستی خیره‌کننده‌ای ـ که عناصر تصویری و آوایی را به کمترین میزان می‌کاهد. صحنه چیزی نیست جز پرده‌ای آبی / خاکستری و اشیایی انگشت‌شمار که برابرش نهاده‌اند. کسانی جلو پرده ظاهر می‌شوند، هریك نقشی در صحنه دارند، یکی اضافه نیست، کسی بیکار نمی‌ماند. واژگانی که می‌شنویم کمترین میزان کلام برای انتقال معانی است. اصوات چندان کاهش یافته‌اند تا کارآیی هر آوا

دانسته شود. به یاری ایجاز ارزش هر شیئی، صدا، و لحظه را می‌شناسیم و با هر یك از افراد و چیزها آشنا می‌شویم. شیشه‌ی مربا، کاغذی که اشك از چشم راهبه‌ی پیر می‌زداید، جعبه‌ی مداد، دفتر، قیچی، هر یك ارزش لازم را خود می‌یابد. همچون زندگی در صومعه، در فیلم هر شیئی یکه است، تجلی دارد و ما با آن انس می‌گیریم: «با خواندن خاطرات ترز درمی‌یابیم که قدرتش توجه به چیزهای بی‌اهمیت و کوچك بود. قدرت سینما نیز در همین توجه به جزئیات نهفته است.» اشتیاق دستیابی به کمال اشیاء ـ راز هنر ژاپن ـ در ترز آشکار می‌شود. شاید این دلیل همانندی فیلم به واپسین آثار ازو باشد. آنجا هم در صحنه‌ای همیشگی، برابر زینت‌های یکسان خانه‌های ژاپنی، و به یاری اشیاء ریز، قصه‌ی تنهایی آدمی مکرر می‌سود. «ساعت‌ها در یك کافه، در قطار زیرزمینی، به اجزاء چهره‌ها و به چیزهای ریز و خرد دقت می‌کنم. این درس واقعی سینماست: همه چیزهای کوچك و ریز معجزه‌آسایند.» کاوالیه. بك

ایجاز بیان: پدر حباب شیشه‌ای ساعتی قدیمی را به شوخی تا شانه‌ی ترز پایین می‌آورد. ترز می‌خندد (حرفه‌ی پدر ساعتسازی است). پدر شب در بستر می‌گرید: یکی‌یکی دخترها می‌روند و اکنون عزیزترین آنها هم. روز بدرود، انگشتان پدر لبه‌ی میز را می‌فشارد. خواهر ترز در ملاقات می‌گوید: «تقصیر تو بیش از همه است، ترز. چون تو عزیزکرده‌ی پدر بودی.» پدر دستمال را به روی صورت می‌کشد. نمی‌خواهد که دنیا را ببیند و مهمتر، نمی‌خواهد که دنیا او را ببیند. مثال دیگر: ترز در بستر است، گل‌ها را می‌برند، راهبه‌ها با شمع‌های بلند به دیدارش می‌آیند، ترز نیم‌شب گرد بستر می‌چرخد، خون استفراغ می‌کند، وقتی لوسی او را می‌یابد که در آغوش خواهرش آرام گرفته است. برای ترز غوکی می‌آورند؛ تصویری درشت از جانور کوچك که ریه‌اش پر باد می‌شود. دست

ترز کتابچه را می‌بندد، مداد را در جعبه می‌گذارد و آرام و با دقت در جعبه را می‌بندد. راهبه‌ای زانو زده و آواز می‌خواند. تصویر گالش‌های کهنه‌ی قدیسه، صدای خارجی از مرگ او می‌گوید. این نماها بسنده‌اند تا ژرفای ایمان ترز را دریابیم و قدرت مرگ را.

۷ ـ نماها. شنیده‌اید که در بیشتر موارد نخستین نماهای هر فیلم از آنچه تمامی فیلم خواهد بود (شکل، گوهر، ضرباهنگ و لحن فیلم) حکایت می‌کند. آغاز ترز دو نمای نزدیك (چقدر نماهای درشت فیلم زیبایند) از نیمرخ ترز و خواهر اوست و نجوای آرام آنها را درباره‌ی مردی که قرار است اعدام شود می‌شنویم. تصاویر در ظلمت محو می‌شوند و چند ثانیه بعد نمای کوتاه دیگری آغاز می‌شود. در سینمای مدرن این‌گونه محو تصویر تقریباً از یاد رفته است (برگمان در *فریادها و نجواها* از آن استفاده کرده است. آنجا نماها در رنگ سرخ محو می‌شوند.) کاوالیه در زیباترین لحظات *مارتین و لئا* این روش را به کار برده بود. در *ترز*، اما، این جایگزینی ظلمت، به قاعده‌ای ساختاری تبدیل شده است. هر نما درازا، ضرباهنگ، لحن، «رنگ‌آمیزی» و کشش خاص (و لازم) خود را دارد. به عبارت دیگر هر نما به جمله‌ای موسیقایی همانند است. محو شدن مکرر نماها، فیلم را (پس از تدوین نهایی و در نسخه‌ی کامل) به قطعه‌ای موسیقی همانند می‌کند، زیرا در حکم سکوت‌ها و فواصل جمله‌های موسیقی است. ژاك ریوت به صراحت اعلام کرده است که در جریان تدوین هر فیلم (مستند یا داستانی) نماها «قدرت» خود را از دست می‌دهند. «به همین دلیل رنوار پی بهانه‌ای می‌گشت تا راش‌های تدوین نشده‌ی فیلم‌هایش را به دیگران نشان دهد.» ریوت. وسوسه‌ی سینمای استوار به نما. وسوسه‌ای که کاوالیه (همچون برسون) با آن آشنا نیست. نکته‌ی مهمتر: هر دو از وسوسه‌ی یافتن

قانون و قاعده‌ای «خارجی» که بر تدوین این نماهای کوتاه حاکم باشد نیز گریخته‌اند. *ترز* (همچون *پول* برسون) نشان می‌دهد که آن قاعده‌ی «خارجی» (چونان «قوانین تدوین» در سینمای شوروی دهه‌ی ۱۹۲۰) ساختگی و تحمیلی است.

۸ ـ رنگ‌ها، آواها «خواستم پرده‌ی زمینه همرنگ پرده‌های مانه باشد» دو فیلم دیگرش *سفر شگفت‌انگیز* و *مارتین لئا* نیز به سنت امپرسیونیسم وابسته‌اند، نه تنها از دیدگاه رنگ، بل بیشتر از زاویه‌ی کاربرد نور. در آن دو فیلم دگا را بیش از دیگران می‌شد یافت؛ اینجا، اما، مانه حاکم است. در پرده‌ی زمینه و در نظم اشیاء و مهمتر در نورپردازی: «سایه‌روشن را دوست دارم و راز و رمز را. در صومعه این هر دو را می‌شود یافت.» کاوالیه، یك.

کاوالیه، یك.

بسیاری از اصوات که منطقاً باید بشنویم به گوش نمی‌رسند، خش‌خش لباس‌ها مثلاً، یا آوای گام‌ها یا ورق خوردن کاغذها. توان هیچ صدایی افزون نشده است. افتادن خرچنگ و شکستن لاکش یگانه استثناء است. کاوالیه: «چیزی از دنیای خارج حضور ندارد. نه آواز پرنده‌ای و نه آوای موسیقی‌ای... یك نوار صدای خالی!» کاوالیه، یك.
میان گفتگوهای ملایم و آرام (هیچ کس فریاد نمی‌زند، حتی کسی با صدای بلند گریه نمی‌کند) تنها والسی از افن باخ را می‌شنویم که راهبه‌ها زمزمه می‌کنند و با آن ـ در شب نوئل ـ می‌رقصند و آواز کوتاهی از گابریل فوره. *ترز* یکی از معدود فیلم‌هاست که آوای موسیقی را به اندازه و در جای درست دارد.

۹ ـ کاترین، دیگران. هرچند باورکردنش مشکل است، اما کاترین موشت وقتی در *ترز* بازی کرد بیست و هفت ساله بود: «در دانشکده‌ی هنرهای نمایشی درس می‌خواند. نخستین بار که او را

دیدم قطعه‌ی مرگ موشت برنانوس را روی صحنه می‌خواند.» نام مستعارش اشاره‌ای است به موشت برنانوس. جدا از تآتر در دانشکده‌ی فلسفه هم درس خوانده است: «ـ چگونه کاترین موشت شخصیت ترز را کشف کرد؟ ـ نمی‌دانم. آدم درونگرایی است و در این مورد با او خیلی کم حرف زدم. هرچه را که از ترز شناخت خودش کشف کرد، یعنی خواند و اندیشید. هرگز به پرسش‌های من درباره‌ی گذشته‌اش و یا عقاید مذهبی اش پاسخ نداد. زود فهمیدم که نمی‌توانم با او از موارد شخصی حرف بـزنم». بعدها کاترین موشت گفت: «کاوالیه، نخست تصاویری از ترز (از کودکی تا مرگ، و عکس‌هایی از دوران صومعه‌اش) را به من نشان داد. بعد آثار ترز را خواندم و دو کتاب تفسیر آن‌ها را و نامه‌های ترز را... در مدت فیلمبرداری با بازیگران دیگر، حتی لحظه‌ای درباره‌ی زندگی در صومعه صحبت نکردیم. موضوع مکالمه‌ی ما فقط بازیگری بود و بس». ایـن نخستین کار سینمایی کاترین موشت بود. کاوالیه چگونه بازی او را «رهبری» کرد؟ می‌توانست دلهره‌ی او را افزون کند. بی‌شك در برابر دوربین همان اضطراب آشنا را داشت. کار دشواری نیست که این جنبه از بازتاب‌های روانی بازیگر را برجسته کنیم؛ اما کاوالیه چنین نکرد. از سوی دیگر، برخلاف برسون، نخواست که هنرپیشه به هیچ چیز فکر نکند. پس فاصله‌ی هنرپیشه با نقش را برجسته کرد. ترز سینمایی نه تنها یك قدیسه نیست بل حتی تصور راهیابی به صف قدیسان را هم ندارد. او همان دختر ساده‌ای است که لیوانی آب می‌نوشد، پدرش را دوست دارد، کنار خواهرش می‌خوابد و مثل یك «بچه مدرسه‌ای» خیلی تند واژگانی ریز را بر کاغذهای دفتر می‌نویسد... هر لبخند ترز در فیلم پیش از هر چیز لبخند ناباور کاترین موشت است: «از راهی دیگر که برای خودم آشکار نبود به ترز نزدیك شدم».

کاوالیه، بك.

موشت.

موشت.

شماری از هنرپیشه‌ها از دانشکده‌ی هنرهای نمایشی آمدند، یا از میان بازیگران تآتر برگزیده شدند. بسیاری از هنرپیشه‌های غیرحرفه‌ای بودند، زنانی از محله‌ی بیانکور، محله‌ای که استودیوی فیلمبرداری در آن قرار دارد. نقش پدر را یك رمان‌نویس ژان پلگری ایفاء کرده است. پلگری در فیلم جیب‌بر برسون نقش مأمور پلیس را داشت. کاوالیه به تأکید گفته است: «در این فیلم مهمترین اصل در گزینش هنرپیشه‌ها ناشناخته بودن سیمای آنان بود». کاوالیه، یك.

۱۰ ـ صحنه. ترز به تآتر نزدیك است. صحنه‌آرایی نمایشی آن شکلی ساده (شاید ساده‌ترین شکل را) دارد. بازیگران میان پرده‌ی آبی / خاکستری و دوربینی تقریباً ساکن «بازی می‌کنند.» ترز از شکل پیچیده، خاص و «مدرن» کاربرد عناصر تآتر که در آثار ریوت و استروب به کار می‌رود، دور است. فیلم به مدت ده هفته در استودیو فیلمبرداری شد. کار در استودیو، در سینمای فرانسه، سال‌هاست که «از مد افتاده است» (ساختن فیلمی در صومعه و میان راهبه‌ها هم «از مد افتاده»). برخلاف *فرشته‌های گناه* لحظه‌ای هم فضای بسته را ترك نمی‌کنیم. پس گل‌ها از کجا می‌آیند؟ و پدر ترز؟ و کارگر سرزنده‌ای که اصرار دارد دخترخاله‌اش را ببیند و وقت رفتن حتماً شعار «زنده‌باد جمهوری» سر دهد؟ و پزشك که نمی‌تواند انزجارش را پنهان کند و زندگی در صومعه را «غیرانسانی» می‌یابد؟

ریوت: «فیلم‌ها، همه درباره‌ی تآتر هستند. اصلاً موضوع دیگری وجود نـدارد». هـر فیلم به صحنه‌ای نیازمند است که در آن کنش آدم‌ها شکل گیرد. به این معنای کلی نگاه ما از پنجره‌ی شیشه‌ای رستوران، به تآتر است و حتی کابوس‌ها و رؤیاهای ما. ریوت: «فقط در صحنه‌ی تآتر مکان وجود دارد. در فیلم حرکت دوربین سازنده‌ی دکور اســت». اما دکور فیلم‌های ازو زاده‌ی حرکت دیگری هستند: ریوت.

تدوین نماها. به هر رو، ما تمامی مکان را در هیچ فیلم ازو نمی‌بینیم. هر نمای ثابت لحظه‌ای از مکان است. کاوالیه: «فیلم را برای نمایش در سالن سینما ساختم. آشکارا به کار نمایش ویدیویی نمی‌آید. البته خوب می‌دانم که به پایان عمر تماشای فیلم در سالن و پرده‌ی بزرگ نزدیکیم. در استودیو که کار می‌کردم، همان استودیویی که آبل گانس اوائل سده در آن فیلم می‌ساخت، حس می‌کردم که در سده‌ی پیش قرار دارم» . این احساس به فیلم هم منتقل شده است، جدا از اشیاء قدیمی و اندیشه‌های کهن... کاوالیه، یك.

۱۱ ـ مجازهای بیان . «ماهیت سینماست که جهان را به سخن تبدیل کند.» (کریستین متز). به این اعتبار در فیلم ناب تنها متن باقی می‌ماند. مؤلف، هنرپیشه‌ها، حضور دوربین، همه محو می‌شوند و از میان می‌روند. *بعدازظهر پاییزی* ازو چنین فیلمی است. اما ترز در این حد نهایی آفرینش سخن جای ندارد. کاوالیه می‌گوید: «فیلمی ساختم علیه عناصر دیدنی و شنیدنی گرداگردمان. فیلمی درباره‌ی دست‌ها و چهره‌ها، فیلمی که در آن کلام اهمیت دارد.» کلام نوشتاری در گام نخست و کلام گفتاری در گام بعد. زندگی ترز راهبه‌ی لیزیو به معنای پیروزی نگارش بود. او یکسر به گونه‌ای ناشناس درگذشت؛ همچون ده‌ها هزار راهبه‌ی دیگر در صومعه‌هایی دیگر. اما از او دفتری باقی ماند که امروز کتابی پرفروش شده و نویسنده‌اش را قدیسه‌ای ساخته است. کاوالیه می‌گوید: «به هر رو، موضوع فیلم من عالم قدس نیست.» ترز بیمار است، اما می‌نویسد. عاشق نگارش و نوشتار است. بیشتر نویسنده است تا قدیسه. کاوالیه اعتراف می‌کند: «جاذبه‌ی فلوبر برای من همچون جاذبه‌ی مسیح است برای ترز» و می‌افزاید که کتاب مقدس و اسطوره‌های یونانی یکسان تکانش می‌دهند. سینماگر عاشق مناسبت میان

تصاویر است و نه متن نوشتاری. منش اصلی نثر ترز راهبه‌ی لیزیو «خودمانی» بودن آن است. راز محبوبیت سرگذشت *یك روح* زبان معمولی و آشنای آن است. کلام فیلم هم بی‌پیرایه و خودمانی است: «شماری از سویه‌های کلامی را به زبان امروز نزدیك کردم. ترسیدم زبان فیلم بیش از حد کهنه و سده‌ی نوزدهمی شود. به گمانم این کار بیش از نقل قول مستقیم به روش بیان ترز نزدیك است.» کاوالیه، یك.

اشیاء در هر صحنه استعاره‌ی احساسی خاص هستند. آن پرده‌ی آبی ـ خاکستری استعاره‌ی صومعه است. بنیان فیلم استعاره است، اما عاقبت از ترز چه چیز باقی می‌ماند؟ جفتی گالش. پیروزی مجاز مرسل.

۱۲ ـ حقیقت، خیال. ویتگنشتاین: «رویایش بخوان. چیزی را عوض نمی‌کند.» ترز درباره‌ی آدمی است که روزی وجود داشت. اشاره‌های فیلم به زندگی حقیقی آن آدم (سویه‌های تاریخی و مستند) محدودیت‌هایی می‌آفریند. سینماگر به یاری ایجاز از این محدودیت‌ها گذشته است: پدر ماهی‌های کوچك هدیه می‌آورد، ترز و لوسی در آشپزخانه ناگزیرند خرچنگی را «تمیز کنند»، غوکی کوچك واپسین نشانه‌ی زندگی است. این اشارات به آب و دریا چه ضرورتی دارد؟ در *سرگذشت یك روح* می‌خوانیم: «روایح ساده‌ی باد دریای جلیل، مسیح، عشقم.» خوانده‌ایم که ترز مارتن ـ همچون همه‌ی کودکان ـ دریا را دوست داشت. هرچند ترز بازسازی تاریخی و واقع‌گرایانه‌ی زندگی ترز نیست، اما نمی‌تواند یکسر از آن زندگی بگریزد. پس زبان اشارت را اختیار می‌کند، و دنیای خویش را از این راه می‌سازد. شخصیت لوسی، مثلاً، یکسر زاده‌ی خیال کاوالیه است: «ترز اگر تنها می‌ماند بی‌دفاع می‌شد. لوسی را آفریدم که گونه‌ای بیان زمینی اوست.» لوسی شیفته‌ی ترز است. این دلبستگی زمینی با

خود صفات زمینی همراه دارد: حسادت (ترز و خواهرش می‌رقصند، لوسی آنها را نگاه می‌کند)؛ دزدی (لوسی خاطرات ترز را مخفیانه می‌خواند) و انزجار (لوسی از مادر روحانی بیزار است که ملاقات با ترز را منع کرده است). لوسی سویه‌ی دیگر زندگی ترز است: کسی که می‌خواهد به یاری طنابی از قفس صومعه بگریزد، و قادر است موجودی زنده را «به تمام معنا» دوست داشته باشد و خیلی معصوم از ترز می‌پرسد: «چطور عاشق مردی هستی که دو هزار سال پیش مرده است؟»

راهبه‌ها در صومعه تنها نیستند. هریك عزیزانی را با خود به صومعه آورده‌اند. ترز نیم‌شب پدرش را می‌بیند. خواهرش بی‌شك سباستین را و دیگر راهبه‌ها دلدارهای خود را... هریك در خلوت با یادها و زاده‌های خیال خود تنهایند. صومعه‌ی لیزیو، آیا به آن سفینه‌ی فضایی که بر فراز اقیانوس خاطره‌ها می‌گشت همانند نیست؟

۱۳ ـ عشق. راهبه‌ی پیر، یك عمر، تصویری از شوهرش را مخفی می‌داشت. مرگ شوهر در جوانی او را راهی لیزیو کرده بود. چون ترز از این راز آگاه می‌شود نگاهی از سر شفقت، احترام و حتی حق‌شناسی به پیرزن می‌اندازد. دلی که دهه‌ها با عشق زمینی در لیزیو زندگی می‌کرد به ترز چیزها آموخت که حتی در *کتاب مقدس* هم نیامده‌اند: «فیلم‌های من، خاصه *سفر شگفت‌انگیز*، *مارتین و لئا* و *ترز* عاشقانه‌اند». در نخستین، عشق خانوادگی، در دومی عشق مردی به زنی و در سومی... *ترز*، البته فیلمی عاشقانه است، عشقی شگفت‌آور. «اما همه‌ی عشق‌ها شگفت‌انگیزند.» (ریلکه). همواره محبوب غایب است. در «ازدواج با معنویت» داماد حضور ندارد؛ در صومعه پدر راه ندارد؛ در شب نوئل راهبه‌ی پیر غایب است و عاقبت در نمای نهایی در تصویر گالش‌ها ترز غایب است. راهبه‌ها عروسك

کاوالیه. دو.

کوچکی را مادرانه نوازش می‌کنند، لالایی می‌خوانند و می‌رقصند، ترز صلیب را ـ انگار که کودکی خفته را ـ باد می‌زند: کودك غایب، کودکی که آغوش مریم پنهانش کرده است. ترز بیمار است، خون استفراغ می‌کند و زوال خود را با زوال محبوبش یکی می‌پندارد: «او به پذیرش کامل رسید. مردن و نمردن برایش برابر شد. بی‌توجه به اینکه چقدر برای مردن جوان است». کاوالیه، بك.

کاوالیه حق دارد. ترز فیلمی مذهبی نیست. دلالت نهایی فیلم نه *کتاب مقدس* بل زندگی کوتاه دخترکی است. کاوالیه: «به گمان من آن کتاب پر است از قصه‌هایی شاید راست، شاید ناراست و جذابیتش هم در همین نکته نهفته است.» اما ترز راهبه‌ی لیزیو به راستی زندگی کرد و کتابش شرح رهایی یك روح است: «من روحیه‌ی تبلیغاتی ندارم. له و علیه ایمان مسیحی نیستم. خیلی ساده، خواستم فیلمی بسازم در شرح رابطه‌ام با ترز.» و به این اعتبار ترز فیلمی عاشقانه است.

۱۴ ـ پایان. کتاب *سرگذشت یك روح* به قطعه‌ای موسیقی نوشتاری همانند است: خطوط حامل دارد نت‌ها، کلیدها، شماره‌ها، نشانه‌های سکوت، تدقیق ضرباهنگ‌ها و غیره. اما فیلم ترز آلن کاوالیه به قطعه‌ای موسیقی که می‌شنویم همانند است: زنده است، در زمان جریان دارد، حس‌شدنی است، نه فقط با چشم... بل با روح.

یادداشت‌ها

Cavalier. A, «Entretien», *Cahiers du Cinéma*, 387, septembre 1986.

Cavalier. A, «Entretien», *Le monde*, 24 septembre 1986.

Mouchet. C, «Entretien», *Cahiers du Cinéma*, 387, September 1986.

Rivette. J, «Entretien», *Cahiers du Cinéma*, 204, 1968.

متن کامل فیلمنامه‌ی ترز:

L'avant Scéne cinéma, 364, octobre 1087.

بازی نور در آب

سینما از مرگ در حال کارکردنش فیلم می‌گیرد.
ژان کوکتو

۱

اگر از دومین فیلم کوتاه ویم وندرس *همان بازیگر باز شوت می‌کند* بگذریم، نخستین «مرگ جدی» در آثارش مرگ جاناتان است در پایان *دوست آمریکایی*. در *همان بازیگر باز شوت می‌کند* مردی پنج بار از خیابانی می‌گذرد؛ دوازده دقیقه‌ی فیلم تکرار آخرین لحظات زندگی این مرد است؛ و مـا تنها پاهایش را دیده‌ایم؛ می‌لرزد، تاب می‌خورد و به آخر خیابان می‌رسد.

جاناتان به همسرش که پشت فرمان فولکس واگن قرمز نشسته است می‌گوید: «همه چیز تاریك شده، ماریانه». سواری از راه خارج می‌شود، از موج‌شکن بالا می‌رود و می‌ایستد. جاناتان مرده است. نقاشی در خیابانی در نیویورك منتظر است. چشمی را با نوار مشکی بسته است؛ و باد می‌وزد.

فیلم بعدی وندرس درباره‌ی نیکلاس ری است؛ درباره‌ی مرگ نیکلاس‌ری. خود او هست، با سوزان همسرش، خانه‌اش، خاطره‌هاش، غصه‌هاش، همه هستند. شوخی می‌کند، می‌خندد، متلك می‌گوید و سرطان دارد:

«ـ ویم، اصلاً آمدی اینجا چکار؟
ـ آمده‌ام با تو حرف بزنم، نیك.
ـ درباره‌ی چی؟ مرگ؟»
مرگ.

۲

خانه رازی در سینمای نیکلاس ری است. آخرین فیلم او ـ که به سال ۱۹۷۱ ساخت و سرانجام ناتمام ماند ـ *دیگر نمی‌توانیم به خانه برگردیم* نام داشت. در *آذرخش روی آب* (با عنوان دیگر: *فیلم نیك*) صحنه‌ای از فیلم دیگر ری *مردان رام‌نشدنی* را می‌بینیم. ری در تالار دانشگاه واسار با دانشجویان فیلم را می‌بیند و بعد درباره‌اش صحبت می‌کند: رابرت میچم به خانه‌ی کودکیش باز می‌گردد؛ آنجا کتابی مصوّر می‌یابد و اسلحه‌ای. وندرس می‌گوید: «در فیلم‌های من هم، همه می‌خواهند به جایی بازگردند، اما درست نمی‌دانند به کجا. وقتی هم که به جایی می‌رسند، متوجه می‌شوند که هدفشان اصلاً این نبوده است». خانه‌ی موعود در جزیره‌ای است در دل راین (*در مسیر زمان*)؛ یا خانه‌ی مادربزرگ آلیس است که جایی در روهر گم شده است؛ یا خانه‌ای است در دره‌ی راین (*حرکت نادرست*)؛ یا چند آپارتمان کوچك است که دامیل فرشته از آن‌ها می‌گذرد و حرف دل آدم‌های درمانده را می‌شنود، یا آپارتمان کوچك و غمگین جاناتان است، یا خانه‌ای است که تراویس دلش می‌خواست داشته باشد، یا آن خانه‌ی چوبی است با چلچراغی متحرك بر سقف که سرانجام در آتش می‌سوزد (*جانی گیتار*). همه آن داچای روستای «پره‌دل‌کینو» را به یاد می‌آورند و صدای قطاری که از دوردست از میان علف‌ها، مثل باد می‌آمد: «خانه طلب آرامش است، بازگشت به گوشه‌ی امن و دنج. سهم ماست از جهان».

بوزو، ۱۱۵

باشلار، ۲۴

۳

آذرخش روی آب وقتی آغاز شد که نیکلاس ری از ویلهلم وندرس پرسید: «خب، می‌خوای چی بسازی؟» و جواب شنید: «فیلمی

درباره‌ی هامت». پرسید: «بودجه‌اش چقدر است؟» وندرس جواب داد: «ده میلیون». نیك گفت: «می‌تونم با یك‌دهم این پول *آذرخش روی آب* را بسازم». و این نام ترانه‌ای است که رونی بلیك لی سروده و خوانده است. عنوان دوم *فیلم نیك* یادی است از این ترانه و از آرزوی ری. فیلم بیشتر با این نام شناخته شده است، گرچه راستش، فیلم معروفی نیست؛ کم دیده شده و کم درباره‌اش نوشته‌اند.

۴

آلمانی جوانی که سی و چهار سال داشت به دیدن آمریکایی پیری رفت که شصت و هشت سال داشت. آلمانی، جوانتر از سنش به نظر می‌آمد و آمریکایی خیلی پیرتر از سنش. شغل هر دو یکی بود. آلمانی چهارده فیلم ساخته بود، مشهور بود و آینده‌ی روشنی داشت. آمریکایی خیلی فیلم ساخته بود، استادی مسلم بود، اما مدت‌ها می‌شد که کسی کاری به کارش نداشت، چون روحش را به مفیستو نمی‌فروخت. آمریکایی گفت که کسی به اسم جان‌جاست به دیدنش آمده و پیشنهاد کرده است که فیلمی با او بسازد: «پولش را نداریم، وگرنه من خیلی دلم می‌خواهد که...» آلمانی سرش شلوغ بود، قرار بود فیلمی «درباره‌ی» هامت در هالیوود بسازد. اما او هم خیلی دلش می‌خواست که فیلمی با آمریکایی بسازد «مخصوصاً درباره‌ی خانه‌اش». به کارهایش سر و سامان داد، چند هفته‌ای مرخصی گرفت. ساختن فیلمی درباره‌ی آمریکایی را آغاز کرد. درباره‌ی او، خانه‌اش و... آمریکایی می‌دانست که به زودی خواهد مرد، که حتی شاید پیش از تمام شدن فیلم بمیرد.

پنی، ۶۲

۵

آذرخش روی آب راه گلو را می‌بندد. نیکلاس ری بازی می‌کند و می‌میرد. مثل بعضی از بازیگران تآتر که سر صحنه می‌میرند. ری

همواره می‌گفت: «یك اثر خوب این احساس را ایجاد می‌کند که انگار چیزی زنده است». وندرس بعدها گفت که نیك از تکرار «نقش» خسته نمی‌شد، «و دشوارترین کار در بازیگری همین تکرار است». سوزان به یاد می‌آورد: «انگار می‌جنگید». و حالا که فیلم را می‌بینیم، اثری از جنگ در آن نیست. مرد بیماری، آرام، به مرگ نزدیك می‌شود و صدایش را می‌شنود، و به ما چیزی نمی‌گوید، و جدا از این پنهانکاری ما چیزهایی می‌فهمیم؛ و پیرمرد، خیلی شجاع است. مثل خیلی از آدم‌های فیلم‌هایش.

۶

کسی که می‌میرد تنها آخرین آرزویش را با خود نمی‌برد، همه‌ی عمرش را می‌برد: همه‌ی لحظات زیبای زندگیش را تمام می‌کند و در این مورد همه‌ی لحظات خیره‌کننده‌ی آثارش را. نسخه‌ای از *فیلم نیك* که در جشنواره‌ی کن نمایش دادند صد و شانزده دقیقه به درازا می‌کشید. زمان نسخه‌ی نهایی نود و یك دقیقه است. وندرس گفته است: «نسخه‌ی کن سند خامی بود. می‌دیدی که فیلم هنوز شکل نگرفته است... نیك و من می‌خواستیم *یك فیلم* بسازیم و نه سندی درباره‌ی دشواری‌های آفرینش تصویر. این فیلم سندی درباره‌ی ساختن یك فیلم نیست، داستانی است درباره‌ی سینماگری که می‌خواهد پیش از رفتن، کارش را تمام کند. داستان است و نه فیلم مستند». گذری است میان قصه و استناد؛ گونه‌ای آمد و شد میان خیال و واقعیت. قصه در قلب واقعیت نهفته است و واقعیت در برابر قصه مقاومت می‌کند و سرانجام ـ خوشبختانه ـ بازی را می‌بازد.

فیلم با تصویری از آپارتمان نیکلاس ری آغاز می‌شود، سهم او از جهان. صدای خارجی (صدای وندرس) را می‌شنویم: ـ «پروازی شبانه مرا از لوس‌آنجلس به نیویورك آورد و روزی صاف و روشن آغاز شد. صبح زود، به سوهو رسیدم ـ به تقاطع خیابان اسپرینگ و

وست برادوی. فیلم آینده را کنار گذاشتم و آمدم تا نیك را ببینم». او نیك را می‌بیند که تازه از خواب بیدار شده و با پیراهن خانه‌ی سرخ رنگش کنار در ایستاده است: «خب، می‌خوای چی بسازی؟».

۷

نیك در بیمارستان خوابیده است؛ ویم ناچار است برای *هامت* چند روزی به لوس‌آنجلس بازگردد. به دیدن نیك می‌رود. سوزان دفتر خاطرات نیك را به او می‌دهد: «دو سال است که می‌نویسد، بعد از اوّلین عمل جراحیش». نیك می‌گوید: «امروز سوزان از دکتر ب پرسید که چطور می‌شود بر ترس غلبه کرد. حالا نمی‌دانم برای خودش پرسید یا برای من. دکتر، اما، به من نگاه کرد و گفت: از روبـرو». *فیلم نیك* یادمان می‌دهد که چطور از روبرو نگاه کنیم: «از مرگ نمی‌ترسیم، آدم از چیزی که می‌شناسد می‌ترسد». بوژو، ۱۱۶

در دفتر خاطرات نیك واژگانی پی‌درپی آمده‌اند: شکیبایی، گشاده‌دستی، خودخواهی، حساسیت، خرد، عشق، نظاره، آگاهی... این‌ها همه موضوع فیلم‌های او هم بوده‌اند. در تاکسی، ویم وندرس تکه‌هایی از خاطرات را می‌خواند: «دلم می‌خواهد که مرگ را تجربه کنم، بی‌آنکه بمیرم». همه جا دستخط نیك با تصویری دیگر همراه است: نیویورك، خلیج، اتاق ویم و... چهار هفته‌ی بعد وندرس به نیویورك بازمی‌گردد. پزشکان به نیك اجازه داده‌اند تا بعداز ظهرها از بیمارستان خارج شود و او اقتباسی از داستان کافکا «گزارشی به آکادمی» را تمرین می‌کند. ویم و رونی بلیك لی در راهرو ایستاده‌اند و به صدای گری با من گوش می‌دهند: «آقایان افتخاری نصیب بنده فرموده‌اند و از حقیر خواسته‌اند که...» نیك با دقت گوش می‌دهد و گاه نظر می‌دهد.

نمایی از نیك در بیمارستان. از همیشه ضعیف‌تر است و

شکننده‌تر. صفحه‌ای از خاطراتش: «به صورتم نگاه می‌کنم. چه کسی را می‌بینم؟»

نیکلاس ری در شانزدهم ژوئن ۱۹۷۹ درگذشت.

مرگ را تجربه کرد؟

آخرین فیلم او دیگر *نمی‌توانیم به خانه برگردیم* نام داشت.

یادداشت‌ها

Bachelard. G, *La poétique de l'espace*, Paris, 1984.

Boujut. M, *Wim Wenders*, Paris, 1989.

Petit. C, Dubois.P, Delvaux, C, *Les voyages de Wim Wenders*, paris, 1985.

وندرس پیش از وندرس

آن دوستی، توجه، ژرف‌بینی، اعتماد، جدیت، آرامش و انسانیّت فیلم‌های جان فورد را گم کرده‌ایم. آن چهره‌هایی را که هرگز حالت مصنوعی ندارند، چشم‌اندازهایی را که هرگز پس‌زمینه‌ی ساده‌ای نیستند، احساساتی را که هرگز مزاحم یا بیگانه نیستند، داستان‌هایی را که حتی وقتی شادند مضحك نیستند.

ویم وندرس

۱

تا به *آلیس در شهرها* برسیم، یعنی به سال ۱۹۷۴، ویم‌وندرس شش فیلم کوتاه و سه فیلم بلند ساخته بود؛ اما شهرتش با *آلیس* آغاز شد. تا آن روز حتی در آلمان، میان سینماگران جوان هم، چندان شناخته نبود. در سال‌های بعد سرعت فیلمسازیش فرصت زیادی برای ناقدان نگذاشت تا به نخستین فیلم‌هایش توجه کنند. همواره *آلیس* را گونه‌ای آغاز «دنیای وندرس» دانسته‌اند، و در میان آثار پیشین تنها به *دلهره‌ی دروازه‌بان در لحظه‌ی پنالتی* دقت کرده‌اند که تا حدودی با فیلم‌های بعدی هماهنگ است. *تابستان در شهر* و فیلم‌های کوتاه وندرس، محصول ایام دانشجویی او در «مدرسه‌ی سینمایی مونیخ»، فراموش شدند و نیز فیلمی که براساس نمایشنامه‌ی تانکرد دورست ساخت: *داغ ننگ*، که خود استوار است به رمان مشهور ناتانیل هاثورن. اما فیلم‌های کوتاه و *تابستان در شهر* بسیاری از عناصر سینمای وندرس را در خود دارند. پیش از آنکه مقدمه‌ای بر آثار بعدی سینماگر باشند لحظه‌هایی از ساختار واقعی (اما مرموز) آثارش محسوب می‌شوند. دستکم در سینما، کمتر مثالی از «نخستین تجربه‌ها» می‌توان یافت که چنین با جهان مؤلف همخوان باشند.

۲

جمله‌ی مشهور تئودور آدورنو که «پس از آشویتس شاعری ناممکن است» نمایشگر روحیه و ادراك نسلی است که ویم وندرس به آن تعلق دارد. نسلی که ـ البته ـ از آدورنو بسیار آموخته است. وندرس دو ماه پیش از پایان جنگ، در ۱۴ اوت ۱۹۴۵ در دوسلدورف به دنیا آمد. وقتی خودش را شناخت سرمایه‌ی امریکایی و طرح مارشال به بازسازی آلمان غربی مشغول بود. نیمه‌ی دیگر آلمان از دست هیتلر به دست استالین سپرده شده بود. آدم‌های بزرگ اطراف ویم روزی برای سومین رایش سلام هیتلری می‌دادند، و حالا خود را آماده‌ی «بازسازی» می‌کردند. پدرش نازی نبود، پزشکی بود که خدمت سربازیش را در «ایل‌دوره» در ارلئان فرانسه به پایان رسانده بود. به زبان فرانسوی مسلط و مردی بافرهنگ بود. درباره‌ی مادرش جایی چیزی نخوانده‌ام، جز این که او هم‌به‌فرانسوی حرف می‌زد، و ویم وندرس هم فرانسه را، البته با تلفظ نازیبای آلمانی، حرف می‌زند. و این توجه به فرهنگ همسایه‌ی غربی، سال‌ها بعد، در *پاریس تگزاس* مطرح شده است. هم در یادمان‌های تراویس، و هم در شخصیت جذاب آن، که غصه‌ی زندگیش همواره پشت فاجعه‌ی نفس‌گیر زندگی دیگران پنهان می‌شود، و حتی از یاد می‌رود. بوشکا، ۱۰۴

ویلهلم مایستر در حرکت *نادرست* می‌گوید: «من گذشته را نمی‌شناسم». گذشته‌ای که باید فراموش شود، اما از یاد نمی‌رود. لائرتس پیر در این فیلم به ویلهلم اعتراف می‌کند که در بازی‌های المپیك سال ۳۶ «آن یارو جهوده، روزنتهال را کشتم». و روزنتهال ظاهراً دوست او بوده و این بازی‌های المپیك در «تاریخ سینما» جایگاه مهمی دارد، و هنر با زندگی اجتماعی شهروندان رایش سوم (اگر شهروند حساب می‌شدند) گره خورده بود. از این‌رو شاعری و هنر، پس از آشویتس ناممکن می‌نماید، و ممکن می‌بود، اگر شکلی

از فراموشی می‌شد، یا همه چیز کابوسی دانسته می‌شد. و سال‌ها پیش در *یولیسس* استیفن گفته بود که تاریخ کابوسی است که او می‌کوشد از آن بیدار شود. فیلم‌های وندرس نه شرح آن کابوس، بل تلاشی است برای بیدار شدن.

۳

ویم وندرس شش سال داشت که از پدر هدیه‌ای گرفت: یك پروژکتور هشت میلیمتری کار کرده و قدیمی. چه چیزها می‌دید؟ چارلی، باستر کیتون، مك‌سنت. «اوّلین بار که به سینما رفتم دو فیلم پشت سر هم نمایش می‌دادند؛ فیلمی آلمانی به نام شب *سواران مرده* و فیلمی از لورل و هاردی. بهترین هدیه‌ی نوئل کارتون‌های دیزنی و فیلم‌های لورل و هاردی بود. هر فیلم را صدها بار می‌دیدم... یازده، دوازده ساله بودم که دوربین هم پیدا کردم. فیلم می‌ساختم». پس، پیش از *آلیس در شهرها* فقط آن شش فیلم کوتاه و سه فیلم بلند را نساخته بود. بوزو، ۱۸
کارهای دیگری هم کرده بود، که خودش حتماً آن‌ها را بهتر به یاد می‌آرد، ولی ترجیح می‌دهد که از آن‌ها بیشتر حرف نزند. آن سال‌ها در ابرهاوزن زندگی می‌کرد. پدرش آنجا مدیر درمانگاهی بود. در این شهر هر سال جشنواره‌ی فیلم و تآتر برپا می‌شد. نوجوانی اتریشی هم به شوق این جشنواره‌ها به ابرهاوزن می‌آمد. نامش پتر بود. با وندرس آشنا شد و هنوز از نزدیکترین دوستان اوست. نام خانوادگیش هانتکه است. او هم سال‌های بچگی را، در همان رویاها، و همان دنیای خیالی وندرس گذرانده بود. برای همین، سال‌ها بعد، هر دو در *بهشت بر فراز برلین* بارهای بار تکرار کرده‌اند: «بچه که بچه بود...».
دوره‌ی متوسطه که تمام شد، ویم دو سال پزشکی خواند، رهایش کرد و یك سال فلسفه خواند، در دوسلدورف، به اگزیستانسیالیسم و اندیشه‌های پیشروان مکتب فرانکفورت علاقه‌مند شد، ولی کافکا را

بیش از همه‌ی این فیلسوفان دوست داشت. تأثیر کافکا را در آثارش می‌توان یافت؛ البته نه چندان آشکار و رك. نقاشی را دوست داشت و موسیقی جاز را... تا اینجا مثل خیلی از جوان‌های «روشنفکر» آن سال‌های آلمان بود، اما چیزی دیگر را بیش از همه‌ی این‌ها دوست داشت، و همین چیز او را از همه کس جدا می‌کرد، چون مثل همه‌ی آدم‌های دیگر عاشق نشده بود... «آن پرده‌ی جادویی...»

۴

وندرس نوشته است: «کافکا می‌خواست رمان *آمریکا* را «گمشده» نام دهد. راستی هم واژه‌ای بهتر از این برای نمایش پایان رؤیای
امریکایی وجود ندارد: گمشـده». قصـه‌ی شیفتگی وندرس را همه بوزو، ۹
می‌دانند: «نخستین خاطره‌ام از آمریکا، تصویر سرزمینی افسانه‌ای بود که در آن همه چیز خوب است و شکلات و آدامس آنجا زیاد پیدا می‌شود. دخترخاله‌ای داشتم که عمویش در آمریکا بود. او برایم تفنگی با پـرهای سرخپوستی فرستاده بود. آن ایام در آلمان از اسباب‌بازی خبری نبود، فقط اسباب‌بازی‌های گرانبهای آمریکایی پیدا می‌شد. سه چهار ساله بودم و نمی‌فهمیدم که کشورم اشغال شده است. چیزی سرم نمی‌شد؛ رژه‌ی سربازان و تانك‌ها را می‌دیدم که بیشتر جوری نمایش به نظرم می‌آمد». و در سال‌های جوانی: «اسطوره‌ی جیمزدین و موسیقی راك دو کشف بزرگ زندگیم بود. این دومی وسوسه‌ی آزادی جمعی بود و پژوهش فردی هویت گمشده، و آن شخصیت کودکانه‌ی از یاد رفته. از دوازده سالگی صفحه‌های لیتل ریچارد را جمع می‌کردم، و این‌ها برایم از مدرسه مهمتر بودند... موسیقی به من آگاهی از دگرگونی محتمل را می‌بخشید. چیزی اصیلتر از فرهنگ بورژوایی... این ضرباهنگ و درونمایه‌های موسیقی و این فیلم‌ها آمریکا را به نظرم چیزی خاص می‌ساخت.

اما نخستین سفرم به آمریکا پاك مأیوسم کرد. بهشت درهم ریخت». بوژن، ۱۸ ـ ۱۷
مارسل پـروست گفته است که بهشت واقعی، بهشت گمشده است.
و آن بهشت واقعی تا *پاریس تگزاس* جلوه داشت. آمریکای سینمای
وندرس جاذبه‌ی هر دو آمریکا (گمشده‌ی عزیز و موجود ناپسند) را
دارد. هم شهرك بندری نفرت‌انگیز «سالم» است که مردم اخلاقگرا
و خشکه‌مقدسش داغ ننگ به عشق می‌زنند و هم صحرایی است که
در آن تنها می‌شوی و یادگارش عکسی است از آن زمین عجیب در
پاریس تگزاس «عاطفه‌های بزرگ تنهایند و به صحرایشان می‌برند.
صحرا قلمرو سلطنت آن‌هاست» (شـاتوبریان). آمـریکای عزیز دلوز، ۱۲۵
وندرس آن صحراست که در فیلم‌های جان فورد بیشتر آسمانش
پیداست. برونو در در مسیر *زمان* گفته اسـت: «این آمریکا،
ناخودآگاهمان را مستعمره‌ی خود کرده است».

۵

ویم وندرس، بیست و یك سال داشت که به پاریس رفت؛ و یك سال
آنجا ماند. گمان ندارم که از پاریس جایی را دیده باشد، چون از
همان روز ورودش به «سینماتك» در «پاله‌دوشایو» رفت. از ایستگاه
متروی «تروکادرو» که بیرون بیایید، ساختمان بزرگ و زشتی در ضلع
جنوبی میدان می‌بینید که باغ بزرگی با استخر و فواره‌های بسیار
جلوی آن است، و از این باغ می‌توان برج ایفل را دید. از همین
باغ دری به زیرزمین ساختمان گشوده می‌شود، به کاخ سینما.
وندرس سال‌ها بعد *دوست آمریکایی* را به هانری لانگلوا تقدیم کرد؛
چون آموزش واقعی سینما را در همین زیرزمین، سینماتك، آغاز کرده
بود: «در یك سال دو هزار فیلم دیدم. لانگ و مورنائو را کشف کردم
و اهمیت سینمای آمریکا را دانستم. هر بار سر جای همیشگی خودم
می‌نشستم، کنار همان آدم‌های همیشگی که در این یك سال هرگز

باهم حرف نزدیم، و حتی سلام هم نگفتیم. راستش، در پاریس بیش از هر زمان دیگری در زندگی تنها بودم. تاریخ سینما را در سینماتك شناختم. اینجا مثل خانه‌ی کودکیم بود، به من امنیت می‌داد». سال‌ها بعد، وقتی *پاریس تگزاس* را در پاریس نمایش می‌دادند، گردانندگان سینماتك برنامه‌ی دو هفته‌ی آن را (از ۱۲ تا ۲۵ سپتامبر ۱۹۸۴) در اختیار وندرس قرار دادند، تا هرچه می‌خواهد برگزیند و نمایش دهد. اسمش را هم گذاشتند «کارت سفید (و سیاه) به وندرس»، چون تمام فیلم‌های محبوب او سیاه و سفید بود: *آقای لینکلن جوان* جان فورد، *فقط فرشته‌ها بال دارند* هوارد هاوکس، *آخر بهار* یاسوجیرو ازو، *ساحل مه‌آلود* مارسل کارنه، *دسته‌ی جدا* ژان لوك گدار، *جیب‌بری در خیابان جنوبی* ساموئل فولر، *نمك زمین* هربرت بی‌برمان، *انحراف* ادگار. جی. اولمر، *از گذشته‌ها* ژاك تورنر، *راه‌آهن* آنتونی مان، *آن‌ها در شب زندگی می‌کنند* نیکلاس ری، *قاعده‌ی بازی* ژان رنوار، *خشم بسیار (تعقیب بزرگ)* فریتس لانگ، *غریبه‌تر از بهشت* جیم جارموش.

۶

۱۹۶۷ وندرس به آلمان بازگشت، و آنجا خبری نبود: وسترن‌های بی‌ارزش و فیلم‌های مهمل آلمانی و «پورنوهای ملایم»... وندرس در «مدرسه‌ی سینمایی مونیخ» نام نوشت و در نشریه‌ی *فیلم کریتیك* و یکی دو نشریه‌ی دیگر مقاله‌هایش را منتشر کرد. بسیاری از نوشته‌هایش را در مجموعه‌ای با عنوان Emotion pictures منتشر کرده است. نام مجموعه گونه‌ای بازی زبانی است. بازی با اصطلاح Motion pictures به معنای «تصاویر متحرك» که همان فیلم سینمایی باشد. و معنای واژه به واژه‌ی عنوان کتاب وندرس می‌شود: *تصاویر هیجانی*، که البته برگردان دقیقی نیست: «از همان آغاز کار وندرس.

تصمیم گرفتم که درباره‌ی فیلم‌هایی که دوست ندارم چیزی ننویسم... اصلاً به فکر کارگردانی فیلم هم نبودم. تا سال ۱۹۷۱ درباره‌ی سینما نوشتم و نود درصد مقاله‌هایم درباره‌ی فیلم‌های آمریکایی بود». وندرس خیلی کم درباره‌ی سینمای اروپا نوشت؛ البته که موج نو بر او اثر گذاشته بود، بعدها اعتراف کرد که «عنصر آمریکایی» آثار گدار و تروفو را می‌پسندید. اگر از استادان سینمای کلاسیك آمریکا بگذریم، سینماگری دیگر بر او تأثیر قطعی و تعیین‌کننده داشت؛ تأثیری نازدودنی و به گفته‌ی خود وندرس «تأثیری مقدس»: یاسوجیرو ازو. وندرس نوشته است: «در آثار ازو سادگی و حضور راستین چیزها حاکمند. حتی در آثار فورد و هاوکس هم این سادگی را نمی‌توان یافت. شیوه‌ی روایت در آثارش به معنای تصویرگری است. این با درك من از سینما همخوان است» سال‌ها بعد، فیلم توکیوگا را ساخت. پژوهشی در توکیوی مدرن به سودای یافتن ازو. در گفتار این فیلم صدای وندرس را می‌شنویم: «اگر این سده هنوز جایی برای چیزی مقدس داشته باشد، به گمان من آن چیز آثار یاسوجیرو ازوست...» وندرس تعریف می‌کند که پانزده سال پیشتر، روزی بارانی در نیویورك *داستان توکیو* را دیده بود «از سینما خارج شدم، با اشك در چشمانم. خواب چنین سینمایی را می‌دیدم، سینمایی که در آن نگاه و رؤیا چنین درهم شوند. انگار که در یك پرده‌ی نقاشی. پنج فیلم دیگر ازو را در موزه‌ی هنرهای مدرن دیدم. هریك از دیگری زیباتر بود. کشف کردم که آثار ازو گمشده‌ی من بودند، خواب آن‌ها را می‌دیدم و هیچ باورم نمی‌شد که چنین چیزهایی هم می‌توانند وجود داشته باشند». بورو، ۱۶۶ ـ ۱۶۱

۷

شش فیلم کوتاه، و فیلم بلند *تابستان در شهر* محصول دوران تحصیل

وندرس در مدرسه‌ی سینمایی مونیخ است. پنج فیلم کوتاه شانزده میلیمتری، و یکی *آلاباما: دو هزار سال روشن* سی و پنج میلیمتری است. نخستین فیلم را به سال ۱۹۶۶ ساخت. نامش *صحنه‌ها* و ده دقیقه‌ای بود؛ فیلمبرداری و تدوینش کار خود وندرس بود. از این فیلم تنها یك نسخه وجود داشت که آن هم امروز از میان رفته است. موسیقی فیلم از ساخته‌های گروه محبوب وندرس «رولینگ استونز» بود.

فیلم دوم *همان بازیگر باز شوت می‌کند* نام دارد. سال ۱۹۶۷، این فیلم رنگی دوازده دقیقه‌ای ساخته شد. فیلم نمایی است سه دقیقه‌ای (حداکثر زمان گردش حلقه‌ی فیلم در دوربین شانزده میلیمتری) که دو بار کامل و سه بار بخش‌هایی از آن تکرار می‌شود، اما هر بار رنگ‌آمیزیش متفاوت است. مرد کوتاه قامتی از اتاقك تلفن خارج می‌شود و سلاحی در دست دارد؛ در خیابان به راه می‌افتد؛ بارانی بلندی به تن دارد. در آغاز فقط پاهایش را می‌بینیم، سپس دوربین او را از پشت و پهلو (تا کمر) نشان می‌دهد. مرد گاه تند راه می‌رود و گاه آهسته، و مثل مست‌ها تلوتلو می‌خورد. شاید زخمی است. به آخر خیابان می‌رد. این نمای آخر هر بار به یك رنگ تکرار می‌شود. بار آخر احساس می‌کنیم که این آخرین لحظات زندگی اوست. وندرس گفته است که ساختار پنج‌گانه‌ی نماها گونه‌ای قیاس است با بازی فیلیپر که پنج گلوله‌ی توپ دارد. موسیقی باند *صفحه‌ی* بوسکا، ۹۸
هفتاد و هشت دور قدیمی است به نام «Mood Music» که «آدم را به یاد نغمه‌ی اصلی یکی از فیلم‌های قدیمی هیچکاك می‌اندازد». هنرپیشه‌ی فیلم هانس زیشلر است (که در *تابستان در شهر* بازی می‌کند، و نقش روبرت را در *در مسیر زمان* دارد). زیشلر گفته است: «مرد درست پیش از مرگش از آن خیابان می‌گذشت. فیلم، داستان نداشت. سرم که دیده نمی‌شد؛ آنچه مهم بود شیوه‌ی راه رفتنم بود». بوزو، ۳۶

سیلورسیتی سومین فیلم وندرس است که به سال ۱۹۶۸ آن را ساخت. فیلمی رنگی و بیست و پنج دقیقه‌ای. موسیقی از همان صفحه‌ی قدیمی برگزیده شده که موسیقی فیلم *همان بازیگر باز شوت می‌کند* نیز قطعه‌ای از آن است. فیلم هشت نما دارد که هر یك سه دقیقه به درازا می‌انجامد و یك دقیقه‌ی نخست، عنوان بندی فیلم است. نماها از طبقه‌های سوم، چهارم و پنجم خانه‌ای گرفته شده‌اند که وندرس در مونیخ در آن زندگی می‌کرد. در چشم‌انداز پایین، خیابان‌ها و چهارراه‌ها دیده می‌شوند. در آغاز، سحرگاه است و همه جا خلوت. سپس همین چشم‌انداز در شب دیده می‌شود، با سواری‌ها که به سرعت می‌گذرند. قطاری از دور می‌گذرد؛ همه چیز همچون آغاز فیلمی داستانی است؛ اما داستانی، یا حادثه‌ای، در کار نیست. خیابان خلوت می‌شود. در صفحه‌ی تلویزیون میك جاگر می‌خواند.

آلاباما: دو هزار سال روشن فیلمی سیاه و سفید و سی و پنج میلیمتری، که بیست و دو دقیقه به درازا می‌انجامد، چهارمین کار وندرس است، که به سال ۱۹۶۹ ساخت. نخستین محصول همکاری وندرس با روبی مولر (فیلمبردار *پاریس تگزاس* و هفت فیلم دیگر وندرس)، فیلمی «گانگستری» است، شرح فرار چند دزد جوان. وندرس می‌گوید: «اگر کسی در پایان فیلم می‌میرد نه قهرمان بل دوربین است». تقریباً در تمام فیلم صدای موسیقی می‌آید: رولینگ استونز، جیمی هندریکس، باب دیلان، جان کولترین. فیلم با تصویری از دستگاه پخش موسیقی در کافه‌ای دورافتاده آغاز می‌شود: «راستش، فیلم درباره‌ی قطعه‌ای موسیقی است که دیلان و هندریکس آن را به دو شکل متفاوت اجرا کرده‌اند. یکی را در آغاز فیلم می‌شنویم و دیگری را در پایانش. نام *آلاباما* از یکی از ترانه‌های رولینگ استونز گرفته شده است. با این فیلم بسیاری از

«تصاویر وندرسی» آغاز می‌شود: خیابان‌های خالی و دلمرده از پشت شیشه‌ی تیره‌ی سواری‌ها، نماهای طولانی از آدم‌هایی که جایی ساکن نشسته‌اند...

سه صفحه‌ی امریکایی فیلم پنجم وندرس، به سال ۱۹۶۹ ساخته شد. فیلمی است رنگی که پانزده دقیقه به درازا می‌انجامد. این فیلم نخستین محصول همکاری وندرس و پتر هانتکه است. «موضوع این فیلم هم موسیقی است. سه قطعه از سه آلبوم متفاوت وان موریسون، هاروی ماندل و کریدنس کلیر واتر رویوال، برگزیده شده‌اند. این قطعه‌ها را که می‌شنویم، چشم‌اندازی از اسکلت ساختمانی نیم‌تمام و برج‌های فلزی را می‌بینیم، یا از پشت شیشه‌ی سواری، چشم‌انداز خیابان‌ها و بزرگراه‌ها را می‌بینیم. در همین حال، میان هانتکه و وندرس گفتگویی درباره‌ی موسیقی راك آمریکایی و کاربردش در سینما، ادامه می‌یابد. سواری آن‌ها به «اتوسینما»ی کنار جاده می‌رسد و به سوی آن می‌پیچد. تابلویی با عنوان Auto-Kino ظاهر می‌شود. بازی زبانی دیگری در فیلم‌ها و اندیشه‌ی وندرس. بوشکا، ۱۰۱

فیلم ششم وندرس، سیاه و سفید است. شانزده میلیمتری و دوازده دقیقه‌ای، با عنوان *فیلم پلیس*. گونه‌ای ترکیب گزارش مستند و داستانی است، دربارهٔ روش‌های جدید پلیسی که در برابر تظاهرات خیابانی و دانشجویی به کار می‌رود. صدای خارجی (که صدای رییس پلیس فرضی مونیخ است) به مأموران جوان دستور می‌دهد که در برابر تظاهرات خیابانی چه شیوه‌هایی را در پیش گیرند، چگونه «مانور» دهند، از کدام اسلحه‌ها استفاده کنند و... نماها اجرای این فرمان‌ها را نشان می‌دهند. حرکت مأموران گاه مضحك و خنده‌آور است. به گفته‌ی وندرس: «به گونه‌ای عمدی به فیلم‌های مك سنت همانند است». بسیاری از فیلم‌های «سیاسی» این ایام، به تظاهرات پرداخته‌اند، به ویژه فیلم‌های دانشجویان مدرسه‌ی

سینمایی مونیخ. اما وندرس خواست «تا دیدگاه پلیس را ثبت کند»، و این کاری است تازه. ابزار همیشگی مأموران پلیس (باتوم‌ها، گلوله‌های سنگین فولادی، زنجیرها، و میله‌های سنگین) هم هراس‌آورند و هم در جریان تمرین کارکردهای مضحك می‌یابند. جنبه‌ی کمیك فیلم، چندان به قصد ارائه‌ی «هجو سیاسی» شکل نگرفته است، بل «حرکت مأموران به راستی خنده‌آور بود و کاریش نمی‌شد کرد». اگر گاه «دانالددك» را نمی‌دیدیم که از مقامی پنهان دستور می‌گیرد و سلام نظامی می‌دهد، شاید می‌توانستیم این گفته‌ی سینماگر را باور کنیم.

۸

در زمستان ۱۹۷۰ ـ ۱۹۶۹ ویم وندرس نخستین فیلم بلندش را ساخت: شانزده میلیمتری، سیاه و سفید، صد و بیست و پنج دقیقه‌ای با بودجه‌ی دوازده هزار مارك که پنج روزه فیلمبرداری شد. عنوان فیلم انگلیسی است، نه آلمانی. نام آلبومی از لووین اسپونفول. رخدادهای فیلم در زمستان، در مونیخ می‌گذرد. از این‌رو ترجمه‌ی عنوان فیلم به *تابستان در شهر* درست نیست، مگر اینکه روحیه‌ی مالیخولیایی هانس را به یاد آوریم، وقتی به آلمانی تکرار می‌کند: تابستان، شهر. این فیلم گونه‌ای همنهاد یا مجموعه‌ی شش فیلم پیشین است. هانس نخستین «شخصیت وندرسی» سینماست. از زندان مونیخ آزاد می‌شود؛ بیرون می‌آید؛ و در خیابان‌های شهر به راه می‌افتد. خیابان‌هایی که با آن‌ها ناآشناست. یا ـ شاید ـ روزی آن‌ها را می‌شناخت و حالا غریبه است. از گذشته‌اش چیزی نمی‌دانیم. در کافه‌ی کوچکی فیلیپر بازی می‌کند و به موسیقی راك گوش می‌دهد. به دوستی تلفن می‌زند؛ و او را می‌بیند. دلمرده و خسته است. باز در خیابان‌های شهر به راه می‌افتد. دو روز بعد به برلین

می‌رود؛ و به خانه‌ی دوست قدیمی دیگری وارد می‌شود. اما، با او، یا با کس دیگری، رابطه‌ای ندارد. رمانی می‌خواند که حوصله‌اش را سر می‌برد. به سینما می‌رود. میانه‌ی فیلم *آلفاویل* گدار وارد سالن می‌شود. در خیابان‌های برلین هم غریبه است. سرانجام تصمیم می‌گیرد که از راه آمستردام به آمریکا برود. دو نمای آخر: دوست هانس از پنجره‌ی آپارتمانش در برلین به بیرون نگاه می‌کند. چهره‌اش غمگین و مالیخولیایی است. موسیقی ماهلر را می‌شنویم. از پنجره‌ی هواپیمایی، بال دیده می‌شود. این نما در *فیلم نیك* تکرار می‌شود و در *توکیوگا* و در... هواپیمایی از برلین می‌رود، و هواپیمایی سال‌ها بعد به برلین می‌آید. پیتر فالك در آن نشسته است، از پنجره به بیرون می‌نگرد، و فرشته‌ای در هواپیما ایستاده است که به او نگاه می‌کند، از سر عشق.

وندرس نخست نام فیلم را *تولد پنجاه و یك سالگی* گذاشته بود. در فیلم اشاره‌ای به سن و سال هانس نمی‌شود. اما اگر از ۱۹۶۹ پنجاه و یك سال کم کنیم، سال پایان نخستین جنگ جهانی را به دست می‌آوریم، و وندرس در سال پایان دومین جنگ جهانی به دنیا آمدهاست. اما بازی با اعداد را رها کنیم؛ اصل قضیه ساده‌تر از این بازی‌هاست. «تولد پنجاه و یك سالگی» عنوان آلبومی است از جیمی هندریکس. و در فیلم مدام قطعاتی از این آلبوم را می‌سنویم. (من از موسیقی راك بیزارم، چرا در فیلم‌های وندرس از آن‌ها لذت می‌برم؟)

وندرس گفته است: «در این فیلم روش فیلم‌های کوتاه را ادامه دادم. تقریباً دکوپاژی وجود نداشت، فصل‌ها طولانی شدند. دوربین حرکت نمی‌کرد». هانس زیشلر گفته است: «به گمانم با این فیلم، ویم قاعده‌ی بازی را پیدا کرد». سعی کردم نشان دهم که ویم وندرس سال‌ها پیش از این فیلم قاعده‌ی بازی را یافته بود.

یادداشت‌ها

Boujut. M, *Wim Wenders*, Paris, 1989.

Buchka. P, *Wim Wenders und Seine Filme*, Frankfurt a/m, 1985.

Delvaux. C, et al, *Les voyages de Wim Wenders*, paris, 1985.

Wenders. W, *Emotion pictures*, Paris, 1987.

مباحث نظری

سینمای آمریکا / سینمای اروپا

فکر می‌کنم که بشدت از سینماگران اروپایی تأثیر گرفته‌ام. همواره ستایشگر ژان کوکتو بوده‌ام. هیچ یك از فیلم‌هایش را نادیده نگذاشته‌ام. ارفه یکی از فیلمهای محبوب من است، بارها آن را دیده‌ام و در هر نوبت، کمال اعجازگونه‌اش را باز یافته‌ام... ژان رنوار را هم دوست دارم، توهم بزرگ یکی از زیباترین فیلمهایی است که در زندگیم دیده‌ام... آثار ماکس افولس خیره‌کننده‌اند، تمام فیلمهایش را در هالیوود دیده‌ام. می‌دانید که طرح ساختن فیلمی را از زندگی فرانچسکو قدیس آسیس داشتم اما وقتی کار روسلینی را دیدم، از اجرای طرحم چشم پوشیدم. هرچه بیشتر به فیلم او می‌اندیشم جنبه‌ی استثنایی آن را بیشتر کشف می‌کنم.

وینسنت مینه‌لی، گفتگو با «کایه دوسینما»
شماره‌ی ۷۴، اوت / سپتامبر ۱۹۵۷

سینما یعنی نیکلاس ری.

ژان لوك گدار

۱

آلن، ۷۲ ورودی آلن در گفتگویی که برگردان فارسی آن نیز منتشر شده است، اعلام کرد که به نظرش مهمترین آثار سینمای امریکا قابل قیاس با فیلم‌های بونوئل، دسیکا، برگمان و فلینی نیست؛ و موضوع آثار سینماگرانی چون ولز و فورد «در سطح نازل‌تری نسبت به همتایان اروپایی‌شان قرار دارد» و «کارهای بزرگ سینمای آمریکا به حد کمال نرسیده‌اند» و «سینما در آمریکا عرصه‌ای برای رویارویی‌های هنرمندانه نیست و تنها برای وقت گذراندن است». وودی آلن

اعتراف کرد که «در کودکی و نوجوانی فیلم‌های آمریکایی را دوست داشتم، هرچه بزرگتر شدم به تماشای آثار اروپایی تمایل بیشتری پیدا کردم. وقتی به تماشای یك فیلم اروپایی نشسته‌اید می‌دانید که با اثری مورد بحث روبرو خواهید شد».

این گفته‌ها بیانگر و بازتاب جدال میان هواداران سینمای آمریکا و ستایشگران سینمای اروپاست. جدالی که هنوز به پایان نرسیده است. در برابر نویسندگانی که آثار «وودی برگمان» را نسخه‌برداری و تقلیدی ناشیانه از سینمای اروپا می‌دانند، ناقدانی هم اعلام می‌کنند که سینمای وودی آلن تازه با *سپتامبر* و *زن دیگر* آغاز شده است، بی‌شك، «آثار جدی» وودی آلن از سینمای اروپا تأثیر بسیار گرفته است، اما به هیچ‌رو از تأثیر سنت سینمای کلاسیك آمریکا رها نیست، سنتی که تمامی یا لحظاتی از بسیاری از فیلمهای وودی آلن همچون *دوباره اون قطعه را بزن سام*، *رز ارغوانی قاهره* و *هانا و خواهرانش* در حکم ستایش آشکار آن است.

بی‌شك میان سینمای کلاسیك آمریکا و سینمای مدرن اروپا تمایزهای زیادی وجود دارد. اما پیش از آنکه بخواهیم داوری ارزشی کنیم، باید جایگاه درست آنها را در تکامل بیان سینمایی بیابیم. این هم کار یك یا چند مقاله و حتی چند کتاب نیست. اما باید از جایی آغاز کرد و به یاری دیگران (که مکالمه‌ی فرهنگی را کارساز می‌دانند) امید بست.

۲

در سخن زیبایی‌شناسیك، همچون فلسفه‌ی علم، می‌توان نیروها و ناتوانی‌های سرمشق‌های اصلی را پایه‌ی پیشرفت تاریخی دانست. در جریان تکامل اندیشه‌ی علمی همواره نمونه‌ای آرمانی یا سرمشقی

فراهم می‌آید که نتیجه‌ی کنش و تجربه‌ی نسل‌هاست. این سرمشق تعیین‌کننده‌ی راستای اصلی نگره‌ها و مفاهیم بنیادینی چون تجربه، حکم، قانون و... است. تا زمانی که این سرمشق با داده‌های عینی و نتایج تجربی همخوان باشد سرمشقی درست و کارآ محسوب می‌شود. اما زمانی هم می‌رسد که داده‌هایی تازه با نمونه‌ی آرمانی همخوان نشوند. در آغاز این موارد را «امور خلاف قاعده»، «استثناء» و «خرق عادت‌ها» می‌نامند. اما همین موارد سرانجام بنیان سرمشق را سست می‌کنند. نخستین پایه‌های سرمشق بعدی با تجربه‌ها، احکام و نگره‌های جدید شکل می‌گیرد. به آرامی مفاهیم بنیادین نیز معانی تازه‌ای می‌یابند و انقلابی در رویکرد به علم و برداشت‌های اساسی علمی برپا می‌شود. نمونه‌ی آرمانی قدیم براساس یك یا چند امر خلاف قاعده از میان نمی‌رود، بل دگرگونی در رویکرد به مفاهیم بنیادین علمی آن را سرانجام باطل می‌کند. سرمشق‌ها ابطال‌پذیرند، و به این اعتبار در خود بیانگر دو گرایش متضادند. یکی حرکت به سوی تدوین قواعد و دیگر حرکت به سوی شکستن قواعد. گرایش دوم پنهان‌تر است و نمایانگر جسارت روشنفکرانه‌ی دانشمندانی که با نیاز تکامل علم همراهند.

در زیبایی شناسی نیز می‌توان شکل‌گیری سرمشق‌ها و فراشد ناسازی آنها را با داده‌های جدید یافت. در سینما حرکت به سوی نمونه‌ی اصلی و گسست از آن بارها سریعتر از هنرهای دیگر است. اصول، قواعد، نگره‌ها و پراکسیس فیلمسازی در نیمه‌ی نخست این سده، به بنیان سرمشق سینمای کلاسیك آمریکا منجر شد. نتیجه‌ی کار دستکم دو نسل از هنرمندان در شاخه‌های گوناگون تولید فیلم، مبانی این سرمشق را شکل داد و برای هر کشف جدید، هر دستاورد و هر پیروزی بهایی سنگین پرداخت شد. سرمشق نهایی که شکل می‌گرفت سینماگرانی چون ازو، میزوگوشی، لانگ، مورنائو، درایر،

رنوار، کارنه و... روش‌های عملی و نظری کارشان را نخست «الگوی فیلمسازی» هالیوود می‌یافتند و کار آنها نیز به درجه‌های متفاوت بر سینماگران آمریکا اثر می‌گذاشت. حتی تجربه‌های ناب زیبایی‌شناسیك و پیشروی سینمای اروپا یا تجربه‌های روس‌ها در تدوین و نزدیکی به «واقعیت»، در نهایت عناصری از آن سرمشق نهایی محسوب می‌شود. بدون سنت سینمای کلاسیك امریکا روز خشم درایر یا گردشی بیرون شهر رنوار ساخته نمی‌شد و بدون سنت اکسپرسیونیسم بدنام و سرگیجه‌ی هیچکاك به‌وجود نمی‌آمد. جان فورد به‌درستی می‌گفت: «این هالیوود یگانه نقطه در کره‌ی زمین است که جایگاه جغرافیاییش جهان است و نه کشوری خاص.» کار در سینمای آمریکا آرزوی برجسته‌ترین سینماگران اروپا، ژاپن و حتی شوروی بود چرا که در هالیوود برای تداوم تجربه‌ای که بار نخست شکست خورده باشد سرمایه وجود داشت. البته سلطه‌ی قوانین بازار و حاکمیت تهیه‌کنندگان دشواری‌های بسیار هم می‌آفرید و ضابطه‌ی فروش و قواعد «صنعت سینما» محدودیت‌های بی‌شمار هم ایجاد می‌کرد («پایان خوش» و «ساده‌گرایی در طرح» و «نظام ستارگان» را تحمیل و کار فیلمنامه‌نویسان را محدود می‌کرد، دفاع از سنت‌ها، خانواده و ایدئولوژی بورژوایی را وظیفه می‌دانست و...) اما به شهادت شاهکارهای سینمای کلاسیك آمریکا، فرا رفتن از محـدودیت‌ها ناممکن نبود. جدا از این همه، واقعیت این است که سرمشق اصلی، سینمای کلاسیك آمریکاست. بوردول.

۳

آیا این «سرمشق اصلی» همواره به نظر سینماگران پدیداری مقدس و دگرگونی‌ناپذیر می‌آمد؟ خارج از ایالات متحد، خاصه از دهه‌ی ۱۹۴۰ شکستن قواعد شکل می‌گرفت. آثار ازو نمونه‌هایی درخشان

از دیالکتیك وابستگی به سرمشق و قالب‌شکنی محسوب می‌شوند. روبر برسون در بنیان سینماتوگراف چونان هنری مستقل، اصولی از سرمشق اصلی را زیر پا گذاشت: او نظام ستارگان را رد کرد. بر استقلال صدا از تصویر تأکید گذاشت و شیوه‌ی کاربرد کلام در سینما را دگرگون کرد. نئورآلیست‌ها از زاویه‌ای دیگر سرمشق اصلی را رها کردند و سینمای اسکاندیناوی نیز تجربه‌های تازه‌ای را آغاز کرد. همپای این تجربه‌ها و نوآوری‌ها در خود هالیوود نیز «قانون‌شکنی» شکل می‌گرفت.

در آثار هوارد هاوکس «تکامل شخصیت» به «گسترش شبکه‌ی مناسبات شخصیت‌ها» تبدیل می‌شد. آدم تنهای دشت‌های وسترن با انسان مدرن در جامعه‌ی مدنی (بورژوایی) معاصر همسان و به انسان اجتماعی تبدیل می‌شد. جان وین در جویندگان فورد نه قهرمان ترکیبی از افسانه‌ی پهلوانی / افسانه‌ی کودکان، بل موجودی تاریخی است. بیان دقیق لحظه‌ای از «تولد یك ملت». در آثار داگلاس سیرك از آن «پایان خوش» اجباری و تحمیلی چیزی برجا نماند. تنهاتر و مصیبت‌دیده‌تر از زوج «نامناسب» (جین وایمن، راك هودسن) در پایان فیلم. *هرآنچه مجاز است* دیده‌اید؟ آیا می‌توان هیچ نشانی از سعادت در سیمای زنی شکست‌خورده و تنها در پایان *نوشته بر باد* دید، آنجا که دوروتی مالون نمادی از سرکوب غرایز و آزادی‌ها را در دست دارد؟ جری لوئیس شالوده‌ی سینمای کمدی را شکست. به گفته‌ی فاسبیندر در پایان هر فیلم او می‌توان دید که چگونه بت‌وارگی کالاها خلاف آزادی آدمی عمل می‌کند. اهمیت والت دیزنی جز این است که رمزگان (کدهای) پذیرفته‌ی سینما را یکی پس از دیگری شکست و رمزگانی تازه آفرید؟

سینمای کلاسیك آمریکا برآیند دو گرایش درونی است: یکی تدوین قواعداصلی و دیگری قالب‌شکنی. اگر *آقایان موطلایی‌ها*

را ترجیح می‌دهند پیرو قواعد می‌بود، پس آن صحنه‌ی «خارق عـادت» رقص جین راسل میان مردان شناگر (باژگونه‌ی سنت نمایشی سینمای موزیکال) چیست؟ اگر قرار بود که خانواده مقدس باشد پس آن خارش هفت ساله چه بود که به جان تـام اول افتاد؟ اگر قرار بود که رنگین پوست‌ها نماد شر باشند پس چرا اتان ادواردز (جان‌وین) در *جویندگان* در خشونت و بی‌رحمی چیزی از اسکار سرخپوست کم نمی‌آورد؟ او این مهارت در کندن پوست صورت آدم‌ها را از کجا آورده است؟

۴

نکته‌ای مهم را در گسست از سرمشق اصلی سینمای کلاسیك آمریکا نباید از یاد برد. اینجا گسست به هیچ‌رو کامل و نهایی نیست. حتی در پیشروترین آثار سینمای مدرن اروپا، تأثیر و نفوذ سرمشق کلاسیك آشکار است. هنوز در سینما گریز از رمزگان و قواعد سرمشق کهن به‌گونه‌ای کامل ممکن نشده است. نخستین تصویر از مادر در *آینه* تارکوفسکی یادآور زنان آثار جان فورد است. دوربین که در *استاکر* به اتاق او وارد می‌شود، چارچوب آشنای فیلم‌های فورد را به یاد می‌آورد. در *ایندیا سانگ* تأثیر مینه‌لی آشکار است و در *مرگ امپدوکلس* ژان ماری استروب و *دسته‌ی چهارنفره‌ی* ژاك ریوت تأثیر هاوکس. پایه‌گذاران «موج نو» همواره از وام خود به سینمای کلاسیك یاد کرده‌اند. زمانی که سه شخصیت اصلی در *دسته‌ی جدا* ژان لوك گدار در کافه‌ای در حومه‌ی شهر ونانا در *گذران زندگی* می‌رقصند، مامولیان، مینه‌لی، کلی و دانن را به یاد می‌آوریم، *سرگذشت آدل. ه* در هر نما وامدار سینمای آمریکاست. شرح درس‌آموزی سینماگران «سینمای جدید آلمان» را از کلاسیك‌های سینمای آمریکا، هر علاقمند جدی سینما شنیده است.

امیدوارم آنچه تاکنون آمد موجب این بدفهمی نشود که اهمیت سینمای کلاسیك آمریکا صرفاً در این است که سرمشق اصلی سینما را ارائه کرده است. نتیجه‌ی چنین درك نادرستی، این خواهد بود که انگار اهمیت سینمای کلاسیك در سویه‌ی کاربردی آن است. مثلاً اثری از هوارد هاوکس مهم است چون سازنده‌ی قواعد اصلی است، یا بدتر، چون ژاك ریوت از آن استفاده کرده است. این چنین منطقی ما را به این اندیشه‌ی نادرست می‌کشاند که انگار فقط فنون و شگردهای آثار کلاسیك اهمیت دارند و با دانستن آنها می‌توانیم پیام «ژرف و جدید» خود را بهتر ارائه کنیم. بیانی از این اندیشه چنین است که آثار گریفیث به این دلیل اهمیت دارند که فنون و شگردهای تدوین را به سینماگران شوروی آموزش دادند. اما ارزش آثار گریفیث در خود آنهاست و نه کارکردشان. *شکوفه‌های پژمرده* شاهکاری است بارها برجسته‌تر از *رزمناو پوتمکین* و *مادر*. تلاش این مقاله در ارائه‌ی طرحی نظری از تکوین تاریخی سینما آنجا معنا خواهد داشت که ارزش‌های *فقط فرشته‌ها بال دارند* و *مردی که لیبرتی والانس را کشت* در خود دانسته شود و نه چون ابزار دستیابی به سینمای مدرن.

۵

سینمای مدرن اروپا هرچند سازنده‌ی سرمشق تازه‌ای نیست، اما در سویه‌هایی مهم از سرمشق کلاسیك گسسته است. پرسش اصلی این است که اساتید اروپایی بنا به کدام ضرورت گذر از نمونه‌ی کلاسیك را آغاز کردند؟ سرمشق سینمای کلاسیك آمریکا با کدام داده‌های تازه همخوان نبود؟ پاسخی که معمولاً ارائه می‌شود، بیانگر دلبستگی‌ها و هدف‌های اصلی که سینماگران مدرن پیش روی خود قرار داده‌اند نیز هست: راهیابی به زندگی درونی و به جهان ذهن

آدمی. اما سینمای کلاسیك نیز «راه درون» را خوب می‌شناخت. روبن مامولیان در *خیابان‌های شهر* جوشش خودانگیخته آگاهی و کارکرد پیچیده‌ی ذهن را به کار گرفت. هرچند هنوز ارزش کارش دانسته نشده است اما او به انجام کاری موفق شد که هدف جیمز جویس و ویرجینیا ولف در ادبیات بود. هیچکاك در فیلم عاشقانه‌ی سرگیجه تیرگی‌های جهان ذهن آدمی را آشکار کرد. چه کسی می‌تواند حکم کند که سینماگران کلاسیك در کنتس *پابرهنه*، مرد *بازوطلایی*، یا در سن‌لوئیز ملاقاتم کن به درون معنوی و به ذهنیت شخصیت‌ها راه نیافته‌اند؟ کسی که چنین حکم کند فیلمی از آثار «آمریکایی» اشترنبرگ، لوبیچ و لانگ را ندیده است. سینماگران کلاسیك دنیای درون را شناخته بودند و در این راه لزوماً از قواعد سرمشق اصلی سرپیچی نمی‌کردند.

تمایز سینمای کلاسیك و سینمای مدرن، در هدف و نهایت این راهیابی به درون معنوی و ذهنی آدمی آشکار می‌شود. در کار پیشروترین سینماگران کلاسیك، باور به نظریه‌ی ارسطویی تقلید، «واقعیت» را همچون نظام نشانه‌گذاری شده‌ی ویژه‌ای پیروز می‌کرد. تمامی «انحراف‌ها» یا گریزهای از واقعیت عینی سرانجام در پیکر کلیتی «واقعی» و نهایی جای می‌گرفت. تمایز نمونه‌ی کلاسیك با تجربه‌های مدرن در این نیست که در نخستین، روایت خطی و استوار به زمان گاهنامه‌ای بود، یا راهی برای دستیابی به ذهنیت وجود نداشت یا... بل تفاوت اینجاست که سینمای مدرن واقعیت را رها می‌کند، یا به عبارت بهتر عینیت را تابع ذهنیت می‌کند. ابهام معنایی گوهر مدرن است. شیوه‌ی بیان فیلم‌های مدرن تابع این ابهام است. *ایثار* را نمی‌توان در پیکر قواعد سینمای کلاسیك ساخت. به این دلیل که در این فیلم ذهنیت بر «واقعیت عینی» پیروز می‌شود. در طرح داستانش، رمزگان تازه‌اش، شیوه‌ی

بیان نامتعارفش این اصل را می‌توان یافت.

به گسست سینمای مدرن از مفهوم کلاسیك زمان در سینما دقت کنیم. دو فیلم آلن رنه *سال گذشته در مارین باد* و *موریل یا زمان بازگشت* نمونه‌های کاملی در این جدایی محسوب می‌شوند. در این فیلم‌ها زمان همچون حکم انکار واقعیت طرح شده است. این بنایون. قلمرو زمان همچون «پیکر آنچه رخ نداده است» گستره‌ای است که سرمشق کلاسیك بنا به ماهیت تمایز داستان و طرح قادر به گذر از آن نبود. تماشاگر آثار منکیه‌ویچ در توازی بازگشت‌های به گذشته در مورد رخداد حوادثی خاص به تردید می‌افتاد (و این البته خود گونه‌ای فرا رفتن از قواعد کلاسیك بود) اما در دو فیلم آلن رنه ما در مورد ذات واقعیت به تردید می‌افتیم. رنه قواعد کلاسیك در مورد کاربرد زمان را باطل می‌کند. زمانی که در پایان *موریل* ترانه‌ی «هنوز» را می‌شنویم ظاهراً حقایقی در مورد گذشته‌ی آلفونس اعلام می‌شود، اما تماشاگر دیگر هیچ چیز را درباره‌ی آلفونس، رابطه‌اش با هلن، گذشته‌اش، و اساساً در مورد مفهوم گذشته باور نمی‌کند. آلفونس دیگر کسی نیست که لحظاتی از داستان زندگیش در طرح فیلم رنه بیاید، بل شخصیتی است که صرفاً در ۱۱۶ دقیقه‌ی نمایش *موریل* وجود دارد. حضورش را به پندارهای ما (دنیای خیالی ما) ۸۶ ـ ۶۳ مدیون است و نه به واقعیت و عینیت. دیگر هرگونه پیوند یا بهتر بگویم پندار وابستگی به واقعیت از میان رفته است. هنر مدرن سرانجام از مرز تقلید ارسطویی گذشته است.

وودی آلن که در فیلم *جنایت و جنحه* کنار در می‌ایستد و شبی از شب‌های کودکی‌خودرا می‌بیند و در شام خانواده‌ی یهودیش شرکت می‌کند و بحث آنان را درباره‌ی «تاریخ» می‌شنود، یادآور ایزاك بورگ است که در فیلم برگمان *توت‌فرنگی‌های وحشی* در سال‌های نوجوانیش حاضر می‌شد و صبحانه‌ی سالگرد **تولد** پدربزرگ را

می‌دید و سارا عشق آن سال‌هایش را. اما گسست برگمان از سینمای کلاسیك در این سویه‌ی «حضور گذشته» نبود. وودی‌آلن در *جنایت و جنحه* بارها بیش از سینمای برگمان زیر تأثیر سینمای کلاسیك اروپاست. حضور گذشته در آثار منکیه‌ویچ نمونه‌ای آشناست. گسست برگمان از سرمشق کلاسیك آنجاست که او گذشته را با تردید هستی‌شناسیك همراه می‌کند (*پرسونا*، *ساعت گرگ و میش* و *مصیبت آنا*). وودی آلن نیز آنجا با سینمای مدرن همراه می‌شود که مفهوم واقعیت در ذهن لین (میافارو) در *سپتامبر* مورد تردید قرار می‌گیرد. آن‌سان که در ذهن الیزابت در *پرسونا* و در ذهن کریس در *سولاریس*، و در ذهن تماشاگر.

۶

سرمشق سینمای کلاسیك آمریکا از میان نرفته است و هنوز کارآیی‌های بسیار دارد. این سینما را باید شناخت و آموزه‌هایش را فرا گرفت. بدون شناخت این سینما نمی‌توان به بیان مدرن در سینما دست یافت.

سینمای جدید اروپا، راه‌های تازه‌ای در بیان هنری دست یافته است و به دلیل توانایی‌اش در همزبانی با اندیشه‌های پسا مدرن در سرآغاز ادراکی تازه از ذهن، واقعیت و زمان قرار دارد. اما هنوز به سرمشقی تازه و نمونه‌ی آرمانی کامل شکل نداده است. شاید همان سویه‌ی «پسامدرن» ضرورت ساختن سرمشق تازه را نفی کند. زندگی فرهنگی در روزگار ما که ژان فرانسوا لیوتار آن را «روزگار پسامدرن» می‌خواند، منش ویژه‌ای دارد: در سویه‌های بسیار از سنت‌ها و سرمشق‌های گذشته گسسته است، تا آنجا که به موقعیت تازه‌ای دست یافته است، اما این همه به معنای انکار مطلق و کامل سنت نبوده است. درواقع، با کاربرد پیشوند «پسا» نشان می‌دهیم

لیوتار، یك.
لیوتار، دو.

که هنوز روزگار مدرنیسم را به پایان نبرده‌ایم، همانطور که جامعه‌ی پساصنعتی به معنای پله‌ای از تکامل جامعه‌ی صنعتی است که در بسیاری از سویه‌های اصلی، پیشنهاده‌های زندگی در این جامعه را دگرگون کرده است، اما این به معنای «پله‌ی تازه‌ای از حیات اجتماعی» نیست. لیوتار به تأکید می‌گوید که در موقعیت پسامدرن، ما ناتوان از ساختن سرمشق‌های تازه‌ایم. او خود این نکته را در مورد اندیشه‌ی فلسفی و علمی به بحث گذاشته است، و مقاله‌ها و رساله‌هایی درخشان نیز در زمینه‌ی سخن زیبایی‌شناسیك نگاشته است. آشکارا بحث او در این زمینه کارآیی بیشتری دارد. شاید به این دلیل که «زیبایی‌شناسی مدرن» آسان به نابسندگی «سنت مدرنیسم» آگاه شد.

در میان هنرها، وابستگی سینمای مدرن به سنت‌ها و سرمشق کهن آشکارتر از دیگر انواع بیان هنری است. یکی از مهمترین دلایل این نکته موقعیت تاریخی پیدایش سینماست. سینما زمانی روایتگری کلاسیك را تجربه می‌کرد که هنرهای دیگر تجربه‌ی مدرنیسم را از سر می‌گذراندند. جز مواردی کمیاب همراهی و همزمانی بیان مدرن سینمایی و بیان مدرن در هنرهای دیگر یافتنی نیست (یکی از آن موارد سینمای سوررآلیستی است، دیگری سینمای اکسپرسیونیستی آلمان در دهه‌ی ۱۹۲۰ است). تجربه‌ای چون فیلم *سال گذشته در مارین باد* زمانی ضرورت بیان مدرن در سینما را پیش کشید که دهه‌ها از شکل‌گیری «زبان مدرن» در ادبیات، موسیقی و هنرهای تجسمی می‌گذشت. بدین‌سان سینمای مدرن، به گونه‌ای شگفت‌آور، با زبان پسامدرن همراه شد. *استاکر* تارکوفسکی نمونه‌ای کامل از «سینمای پسامدرن» است. وابستگی آن به سنت کلاسیك بیان سینمایی کمتر از هر فیلم دیگری است؛ هرچند از این وابستگی یکسر رها نیست. در *استاکر* پندار وابستگی

به واقعیت، یکسر از میان رفته است؛ اما شیوه‌ی بیان (فراتر از خواست و نیّت تارکوفسکی) هنوز مُهر و نشان سینمای کلاسیك را همراه دارد، نشانی که گریز از آن ممکن نیست. *استاکر* بیانی تازه است که در خود به شکلی اعجازآمیز، نابسندگی (یا به عبارت بهتر ناتوانی) بیان را در روزگار ما نشان می‌دهد.

یادداشت‌ها

آلن. و، «گفتگو»، *ماهنامه‌ی فیلم*، ش ۹۶، ۱۳۶۹، ص ص ۲۳ ـ ۲۲.

Benayoun. R, *Alain Resnais*, paris, 1986.

Bordwell. D, *Ozu, And The Poetics of Cinema*, Princeton u.p, 1988.

Bordwell. D, Staiger. J, Thompson. K, *The Classical Hollywood Cinema*, London 1985.

Lyotard. J. F, *La condition postmoderne*, Paris, 1985.

Lyotard. J. F, *The Lyotard Reader*, ed. Benjamin. A, London, 1989.

Ward. J, *Alain Resnais*, London, 1986.

دلالت معنایی واژگان و تصاویر

در سینماتوگراف هم ما قصه می‌گوییم. اما این قصه‌ها بارها کاملتر شگفت‌انگیزتر از داستان‌هایی هستند که در تآتر و رمان بیان می‌شوند.

ژرژ ملی‌یس

۱

مناسبت سینما و ادبیات همواره یکی از مباحث پرکشش و جذاب برای ناقدان و «نویسندگان سینمایی» بوده است. آنان در جریان این بحث خود را در دو قلمرو وسیع و بااهمیت فرهنگ جدید و در دل کهکشانی از نکات تازه و مسائل بنیادین باز می‌یابند. کتاب‌ها و مقاله‌های بی‌شماری که در این مورد نوشته شده‌اند؛ تولید فیلم‌های بسیاری که بر بنیان اثری ادبی استوارند و تأثیر متقابل شگردهای سینماتوگرافیك و روش‌های بیان ادبیات مدرن اهمیت این بحث را نشان می‌دهند.

در زمینه‌ی «ادبیات نوشتاری سینما» تأثیر پیسرفت‌ها و دستاوردهای نظریه‌ی ادبی همواره آشکار است. همپای شکل‌گیری و تکامل روش‌های نقد ادبی که از دهه‌ی ۱۹۳۰ به بعد (و به ویژه پس از دومین جنگ جهانی) در کشورهای انگلوساکسون به «نقادی جدید» مشهور شد، روش برسی، معرفی و نقادی آثار سینمایی نیز دگرگون سد. حتی مشهورترین ناقدان سینما که در نگاه نخست چنین می‌نماید که کار خود را «یکسر» متمرکز بر مباحث سینمایی کرده‌اند از آن روش‌ها تأثیر بسیار گرفتند. نظرم بیشتر به ناقدان سرشناسی است که در گستره‌ی فرهنگ انگلوساکسون پدید آمدند، کسانی چون اندروساریس، رابین وود و پالین کیل. در فرانسه نیز پس

از پیدایش مکتب «نقد پدیدارشناسیك» و به‌ویژه بـا تکامل مکتب «نقادی استوار به مایه‌های آثار» که در آغاز موضوع اصلی کار خود را صرفاًمتن ادبی قرار داده بودند، ناقدان سینمایی هم به سوی این روش‌ها کشیده شدند (بارتلمی آمنگال، ژان سمولوئه، و آندره بازن). نقطه‌ی اوج این «دنباله‌روی» نقد سینمایی از نقد ادبی ظهور مکتب «نشانه‌شناسی متن ادبی» است که به سرعت بر گستره‌ی نقد سینمایی اثر گذاشت و در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ بنیان نظریه‌ی فیلم را دگرگون کرد و به پیدایش نظریه‌های تازه‌ای منجر شد که آثار کریستین متز نمونه‌ی برجسته‌ای از آنها به‌شمار می‌آید. آخرین تأثیر نظریه‌ای ادبی بر روش نقد سینمایی را می‌توان در گسترش «نقادی و تحلیل هرمنوتیك» یافت که اندکی پس از سلطه‌ی این روش در نقد ادبی (در آغاز دهه‌ی ۱۹۸۰) بر «ادبیات نوشتاری سینمایی» اثر گذاشت.

باید اعتراف کرد که وقتی از مناسبت «ادبیات و سینما» سخن به میان می‌آید، مفهوم روشنی از ادبیات ارائه نمی‌شود. بیشتر کسانی که از مناسبت سینما و ادبیات یاد می‌کنند سویه‌ی روایی متن ادبی را در نظر دارند؛ یعنی در مرکز توجه آنان «طرح داستانی» و از این‌رو رمان و نمایشنامه قرار دارد. در قیاس با سده‌های طولانی تولید متون ادبی، مفهوم «ادبیات» نکته‌ای جدید است. در زبان‌های اروپایی واژه‌ی «Litterature» به معنای گسترده‌ی امروزیش، صرفاً در پایان سده‌ی هجدهم طرح شد. می‌توان گفت که «ادبیات» مفهوم یا پدیداری «تاریخی» است، یعنی در گرو مناسبات اجتماعی و تولیدی خاصی پدید آمده است و به هیچ رو پدیده‌ای «جاودانی» محسوب نمی‌شود. هنوز هم در زبان‌های بسیار (خاصه زبان‌های افریقایی) تودورف، ۹ واژه‌ای کلی که تمامی تولید ادبی را دربر گیرد وجود ندارد. البته یك مفهوم می‌تواند وجود داشته باشد بی‌آنکه واژه‌ای خاص بیانگر آن

باشد، اما همین نکته تردید درباره‌ی «ماهیت طبیعی» مفهوم ادبیات را توجیه می‌کند و در همین حال نشان می‌دهد که یك یا چندگونه از اشکال بیان ادبی «عامل مسلط» می‌شوند.

به هر رو، از دیدگاه تاریخی، در بحث از مناسبات ادبیات با سینما و تآتر، همواره عنصر اصلی سویه‌ی روایی متن بوده است. از همان آغاز پیدایش سینماتوگراف ضرورت بیان داستان، سینماگران را به سوی هنری می‌کشاند که در طول سده‌های بسیار شگردهای متفاوت «قصه‌گویی» را آزموده بود. تماشاگران فیلم‌های خاموش نیز با سابقه‌ی ذهنی و آشنایی با انواع بیانی روایی ادبی به سالن‌های سینما می‌رفتند، و این نکته شامل تماشاگران نافرهیخته و «عادی» هم می‌شد. چرا که اینان نیز (به درجه‌های گوناگون) با انواع ساده‌ی روایت ادبی آشنا بودند. از این نکته‌ی آخر نتیجه‌ی مهمی به دست می‌آید: اهمیت سویه‌ی روایی و قصه‌گوی بیان ادبی در هنر نوپای سینما به‌هیچ‌رو به رمان و داستان کوتاه خلاصه نمی‌شد. حتی می‌توان گفت که اشکال ساده‌ی بیان ادبی (که آندره یولس نظریه‌پرداز هلندی در کتاب *اشکال ساده* به سال ۱۹۳۰ آنها را دسته‌بندی کرد) تأثیر بیشتری بر سینما داشته‌اند: لطیفه همچون یکی از این اشکال ساده، پایه‌ی اصلی سینمای کمدی است. آنچه در فیلم‌های باسترکیتون، چارلی چاپلین و برادران مارکس خنده می‌آفریند لحظات کمیك است و نه طرح نهایی داستان. این لحظات قدرت و تأثیرگذاری خود را نه از کل طرح داستانی، بل از لطیفه‌های کوتاه و مطایبه‌های طنزآمیز به دست می‌آوردند. این نکته با پیدایش سینمای گویا دقیق‌تر دانسته می‌شود، چرا که عنصر زبانشناسیك لطیفه بیشتر به ارتباط کلامی وابسته است. نکته اینجاست که یك فیلم کمدی بیشتر به اشکال ساده‌ی بیان ادبی وابسته است و نه به رمان. حکایت اخلاقی همچون شکل ساده‌ی دیگری از بیان ادبی،

بنیان شش فیلم اریك رومر را تشکیل می‌دهد. *شبی که در خانه‌ی مو گذراندم* و *زانوی کلر* درواقع حکایت‌های اخلاقی کوتاهی هستند که در اشکال‌های ساده‌ی ادبی جای دارند و نه در قلمرو داستان کوتاه. این فیلم‌ها فاقد عناصر اصلی یك رمان هستند؛ حکایت‌هایی کوتاهند که به مثابه‌ی فیلم‌های بلند قدرت خود را نه از روایت و طرح، بل از لحظات کوتاه و بی‌شماری به دست می‌آورند که جذابیت آن‌ها مدیون نبوغ سینمایی اریك رومر است. تمایزشان با فیلم‌های سینماگران دیگر نیز در همین ویژگی ساختاری آن‌ها نهفته است. بسیاری از فیلم‌های دیگر اریك رومر نیز اساساً به داستان کوتاه یا رمان وابسته نیستند. تأکید و اصرار او به یادآوری واژه‌ی «ضرب‌المثل» در عنوان کلی آخرین آثارش نشان می‌دهد که او آگاهانه اشکال ساده‌ی بیان ادبی را به جای داستان متعارف ادبی برگزیده است. فیلم *پارسوال* (همچون فیلم *لانسلودولاك* روبر برسون) به ترکیبی از حکایت قدیسان و حکایت سلحشوران تعلق دارد (دو شکل ساده‌ی ادبی در تقسیم‌بندی یولس). این هر دو فیلم از بنیان «داستان‌گونه»ی سینمای متعارف دورند. اگر بسیاری از تماشاگران فرانسوی با مشاهده‌ی آثار اریك رومر، علیرغم این نکته که رخدادهای بسیاری از آن‌ها در زمان حاضر می‌گذرند، احساس می‌کنند که فیلم‌ها به حکایت‌های فولکلوریك فرانسوی همانند است و یا می‌گویند «پرتو سبز فرانسوی‌ترین فیلم‌هاست» به این دلیل است که آثار رومر به اشکال ساده‌ی بیان ادبی وابسته‌اند؛ اشکالی که ریشه در فرهنگ مردمی دارند.

نکته‌ی دیگر وجود بسیاری از فیلم‌هاست که به شکلی از بیان رمان‌گونه تکیه دارند، اما در آن‌ها عناصر اشکال ساده‌ی ادبی جنبه‌ی مسلط یافته‌اند (حکایت اخلاقی در *ایثار* آندری تارکوفسکی، حکایت کودکان در *یك آمریکایی در پاریس* وینسنت مینه‌لی،

داستان‌های شگرف در فیلم‌های افسانه‌ی علمی و...). از آغاز فیلم *سلین و ژولی قایق سواری می‌کنند* ساخته‌ی ژاك ریوت که دو زن جوان یکدیگر را در پارك کوچکی ملاقات می‌کنند تا آخرین نمای فیلم، جذابیت این «افسانه‌ی پریان» نه از طرح داستانی و روایی، بل از عناصری دیگر به دست می‌آید. نکته اینجاست که سینما به روایت و قصه‌گویی خلاصه نمی‌شود، هرچند روایت عامل بسیار مهمی در سینماست. هر فیلم بلند داستانی به عناصر بی‌شمار غیرداستانی (اما ادبی) تکیه دارد که شناخت آن‌ها کاری دشوار اما ممکن است. به عنوان مثال کاربرد بسیاری از شگردهای شعری در سینما، دستکم به گونه‌ای مستقیم به روایت و داستانگویی مرتبط نمی‌شود. تأثیر عاطفی ژرفی که صحنه‌های پایانی *سانست بولوار* بیلی وایلدر یا *آخر بهار* یاسوجیرو ازو بر تماشاگر می‌گذراند بیش از هر چیز مدیون «سینمایی شدن عناصر شاعرانه‌ی بیان» است. البته بی‌شك درخشش این دو صحنه مدیون عوامل متعدد دیگری (و در آن میـان عنصر روایی) نیز هست. کاربرد روش ایجاز شعری در فیلم‌هایی چون به سوی شرق دیوید وارك گریفیث یا گرترود کارل تئودور درایر نشان می‌دهد که آگاهی به توان‌های بیان ادبی تا چه حد به سینماگران در ارائه‌ی دقیق و درست معانی مورد نظرشان یاری می‌کند. در بسیاری موارد این آشنایی به قدرت‌های بیان ادبی نتیجه‌ی ارتباط‌های شخصی سینماگر با ادیبانی بود که در گستره‌ی خاص مکتبی ادبی فعالیت می‌کردند. مثلاً آشنایی لوئیس بونوئل با پیشروان مکتب سوررئالیسم و به‌ویژه با آندره برتون، یا آشنایی فردریش ویلهلم مورنائو با پیشروان اکسپرسیونیسم ادبی در کارهای سینمایی ایشان تأثیر تعیین‌کننده‌ای داشته است. در مواردی دیگر فعالیت سینماگران در سایر گستره‌های تولید هنری چونان عامل مثبتی بر کارهای سینمایی آن‌ها تأثیر گذاشته است (همچون فعالیت

اینگمار برگمان یا داگلاس سیرك در صحنه‌ی تآتر، یا فعالیت لوکینو ویسکونتی در صحنه‌ی اپرا و...).

به بحث تأثیر شگردهای بیان شاعرانه بر سینما بازگردیم. هنگامی که فیلم ژان ماری استروب *مرگ امپدوکلس* را می بینیم درك می‌کنیم که این تراژدی منظوم هولدرلین، تعیین‌کننده‌ی شالوده‌ی فیلم استروب بوده است. نماهای طولانی فیلم صرفاً برمبنای دگرگونی در ضرباهنگ اشعار دگرگون می‌شوند و چشم‌انداز شگفت‌آور کوهستان در پایان فیلم علت وجودی خود را از مجازهای شعر هولدرلین؛ به‌دست می‌آورد و نه از هیچ ضرورت دیگری. درباره‌ی سینمای شاعرانه‌ی پیر پائولو پازولینی بسیار نوشته‌اند اما هنوز کسی تلاش نکرده است تا براساس مجازهای نظریه‌ی بیان شاعرانه، ساختار آثار او را بررسی کند. شگردهای ویژه‌ی بیان شعری در سینمای پازولینی با چنان قدرت خیره‌کننده‌ای به کار رفته‌اند که همتای آن را تنها در سینمای شاعری دیگر ژان کوکتو می‌توان یافت.

شگردهایی که در بیان ادبی کارآیی دارند، فراتر از روایت ادبی می‌روند و همین شگردها بر بیان سینمایی نیز اثر گذاشته‌اند. مقصود من ساده‌ترین موارد نیست (یعنی آن درس‌هایی که سینما در آغاز پیدایش خود به کار بست) بل مواردی پیچیده‌تر است. حتی روش بیان کارکرد خود انگیخته‌ی ذهن (سیلان ذهنی) که ویژه‌ی ادبیات مدرن (خاصه آثار جیمز جویس و ویرجینا ولف است) در فیلمی که روبن مامولیان به سال ۱۹۳۱ با عنوان *خیابان‌های شهر* ساخت به کار رفته است. به عنوان مثالی دیگر بحث میخائیل باختین را (که به گمان بسیاری مهمترین نظریه‌پرداز ادبی سده‌ی حاضر است) درباره‌ی روش چندآوایی در رمان‌های داستایفسکی در نظر آوریم. باختین.
به گمان باختین، داستایفسکی (و نه تنها او بل شماری دیگر از

رمان‌نویسان) قاعده‌ی موسیقـایی چندآوایی را در ادبیات داستانی به کار گرفت. رمان‌های نویسنده‌ی روس به معنای دقیق واژه فاقد قهرمان است. هریك از شخصیت‌ها پاری از واقعیت را بازتاب می‌کنند و از راه مناسبتی که با یکدیگر می‌یابند (مکالمه‌ای که باهم پیش می‌برند، مکالمه به گسترده‌ترین معنای واژه) منطق روایی و طرح داستان را می‌سازند و شخصیت دیگران را کامل می‌کنند. به سادگی می‌توان همین اصل باختین را در فیلم *استاکر* ساخته‌ی آندری تارکوفسکی بازیافت، که آشکارا آگاهانه به کار رفته است. هریك از سه مردی که به منطقه‌ی ممنوع گام می‌نهند، کامل‌کننده‌ی دیگران است؛ مایه‌ی اصلی (یا به زبان موسیقی نغمه‌ی مسلط) از هم‌آوایی این مایه‌های فرعی ساخته می‌شود. به این اعتبار هریك از سه شیئی‌ای که دخترك در پایان فیلم *استاکر* با نگاه خویش جابجا می‌کند، بدون دو شیئی دیگر وجود نمی‌داشت. به شکلی دیگر این قاعده‌ی چندآوایی در آثار یاسوجیرو ازو یافتنی است و همین علت «تکرار» (تکرار شخصیت‌ها، موقعیت‌ها، تنش‌ها و گره‌ها) در این فیلم‌هاست.

۲

بسیاری می‌پنداشتند (و هنوز هم کسانی بر این باورند) که رابطه‌ی سینما و ادبیات یکسویه است. به نظر آنها سینما از شگردهای ویژه‌ی بیان ادبی سود می‌جوید و ادبیات همچون سده‌های پیش بی‌نیاز از سینماست. این دیدگاه ساده‌گرا در تکامل خود سرانجام به این حکم می‌رسد که سینما صرفاً تصویرگر داستان‌هایی است که ادبیات می‌آفریند. در نخستین دهه‌های پیدایش سینماتوگراف بسیاری از ادیبان، فلاسفه و نظریه‌پردازان زیبایی‌شناسی، اساساً منکر وجود سویه‌های هنری سینما بودند. ژرژ دوهامل سخن آنان را چنین

خلاصه می‌کرد که سینما می‌کوشد تا دست به کاری بزند که پیشتر ادبیات به‌گونه‌ای کامل و دقیق به انجام رسانده است. به نظر آنها این «مقلد بی‌هنر» حتی مقلد خوبی هم نیست، چرا که ابزار بیان نارسا و ناکاملی دارد. ویرجینا ولف نویسنده‌ی مدرنیست نوشت: «حتی یك تصویر شاعرانه‌ی ساده همچون «عشق من سرخ است، گل سرخی که تازه در بهار شکفته» به ما احساس رنگ خون و لطافت گلبرگی را می‌دهد که با ضرباهنگی شعری همراه شده است و آوای شور و درنگی عاشقانه دارد. این همه خاص واژگان و تنها واژگانند؛ سینما باید متوقف شود». به نظر ولف سینما نه می‌تواند ولف، ۳۰۹
روایتی درست را ارائه کند و نه قادر است که حضور شاعرانه‌ی چیزها را آشکار کند؛ «زیرا هر چیز تنها در واژه و به یاری واژه، به شعر بدل می‌شود». نویسندگان دیگری در انکار توانایی بیان سینمایی دلائل بسیار آوردند. تئودور. و. آدورنو بنیان سینما را «صنعت فرهنگی» و «فرهنگ عوام» دانست؛ گئورگ لوکاچ در بخش عمده‌ی زندگیش سینما را «بیان ناتوانی در انتقال احساس و ادراك و معنا» شناخت؛ به نظر مارسل پروست «تصویر سینماتوگرافیك» فاقد «شور زندگی» است و... اما استدلال اصلی کسانی که بیان سینمایی را در قیاس با بیان ادبی ناتوان می‌شناختند همان است که ویرجینا ولف خلاصه و صریح ارائه کرده بود: واژه حضور تازه‌ی چیزها و تصویر متحرك تقلید ساده‌ی آنهاست. بنا به این استدلال تصویر ثابت (خاصه هنر نقاشی) از آنجا که ادعای رقابت با بیان ادبی را ندارد، در گستره‌ی کار خود موفق است؛ اما سینما که می‌کوشد جانشین بیان روایی ادبی شود، محکوم است.

این استدلال نادرست است. به این دلیل ساده که روایت ادبی همانقدر از واقعیت فاصله دارد که تصویر سینمایی. بنیان هر شکل روایت ادبی (و از آن میان تصویر شاعرانه) زبان است و زبان اساساً

استوار بر فاصله‌ی میان دو سویه‌ی نشانه یعنی دال و مدلول است. سینما به جای «ضرباهنگ شعری» که به گمان ویرجینیا ولف موجد مناسبت میان واقعیت عینی و طبیعی با زیبایی هنری بود، ابزار بیانی و فنون تازه‌ای یافته است که یا در یك نما خلاصه می‌شود (در سینمای استوار به نما) و یا در توالی نماها (در سینمای استوار به تدوین). به هر رو، همانطور که تصویر شاعرانه نمی‌تواند تقلید کامل و مطلق طبیعت باشد و بنا به اصل مشهور ارسطو در کتاب *نظریه‌ی ادبی* (نخستین بیان نظریه‌ی ساختارگرایی ادبی) براساس آفرینش مجدد واقعیت طبیعی در ذهن هنرمند شکل می‌گیرد، تصویر سینمایی نیز «واقعیت دوم» محسوب می‌شود. این هر دو از واقعیت فاصله دارند و بنا به منطق ویرجینیا ولف به همان شکل که او درباره‌ی سینما حکم کرده است، می‌توان گفت «ادبیات باید متوقف شود».

از سوی دیگر باید دانست که سینما (همچون قاعده‌ای کلی) اساساً ادعای بازسازی دقیق متون ادبی را ندارد. نسبت «مقلد» که به سینما می‌دهند بـه این دلیل بی‌اساس است که نمی‌توان آنچه را که به یاری واژگان بیان می‌شود با دقت و وفاداری کامل به یاری تصاویر بیان کرد. همانطور که در متون ادبی هم نمی‌توان به گونه‌ای کامل تمامی آن چیزهایی را بیان کرد که در خطوط و رنگ‌های پرده‌ای نقاشی یا در اصوات قطعه‌ای موسیقی دیده و شنیده می‌شود. ژان میتری به درستی نوشته است: «زمان در رمان به یاری واژگان و در سینما به یاری رخدادها ساخته می‌شود. رمان داستانی است که در جهان شکل می‌گیرد، فیلم جهانی است که در داستان شکل می‌گیـرد» رخـدادهایی که میتری از آنها یاد می‌کند، در سینمای گویا وابسته به ترکیبی از تصاویر و کلام هستند. همین نکته به هنر فیلم امکان می‌دهد که نه تنها حوادث بیرونی و عینی را نشان دهد، بل به درون ذهن شخصیت‌ها نیز نفوذ کند. مهارت اساتید سینمای میتری.

خاموش چنان بود که این کار را تنها به یاری تصاویر انجام می‌دادند. کافی است *طلوع* فردریش ویلهلم مورنائو یا مصیبت *ژندارك* کارل تئودور درایر را به یاد آوریم.

سینما صد ساله شده است؛ بپذیریم که دیگر جوان نیست (به یاد آوریم که هانری لانگلوا از «تاریخ سیصد ساله‌ی سینما» یاد می‌کرد). اکنون نسبت به دوران سینمای خاموش آسان‌تر و دقیق‌تر می‌توان تأثیرگذاری هنر فیلم بر اندیشه‌ی مدرن را بررسی کرد. به عنوان حاشیه‌ای ناگزیر، باید بگویم که سینما مبانی فکری، شیوه‌های دیدن (و از این رهگذر روش‌های بودن) انسان مدرن را شکل داده است. اکنون یك نقاش مدرنیست چون فرانسیس بیکن (بی‌شائبه‌ی اغراق) اعتراف می‌کند که از فنون و شگردهای سینما در کشیدن پرده‌های خود، بیش از سنت هنر نقاشی سود برده است. زمانی که اپرای *موسی و هارون* آرنولد شوئنبرگ بر پرده‌ی سینما ـ همچون فیلمی از ژان ماری استروب ـ ظاهر می‌شود، ظرافت‌های نهانی و ارزش‌های درونیش تازه آشکار می‌شود. تأثیر سینما بر اندیشه‌ی فلسفی معاصر چندان ژرف است که نه تنها ژیل دلوز دو مجلد کتاب (حدود هفتصد صفحه) درباره‌ی سینما می‌نویسد، یا ژاك دلوز. دریدا از شیوه‌ی تازه‌ی تفکر که زاده‌ی سینماست یاد می‌کند، بل آشکارا طرح مباحث فلسفی از کلاس‌های درس و بحث، و از چاپخانه‌های انتشارات دانشگاهی به سالن‌های سینما امتداد یافته است. فیلسوفی که آثار اینگمار برگمان و آندری تارکوفسکی را ندیده باشد هنوز به سده‌ی بیستم پا نگذاشته است.

کشف تأثیر سینما بر ادبیات مدرن، ساده‌تر از شناخت دیگر تأثیرهای هنر فیلم است. از همان ایام شکوفایی سینمای خاموش، بیان ادبی دگرگون شد. دشوار نیست که در فصل مشهور لوکوموتیو در رمان سرنوشت بشر آندره مالرو تأثیر روش تدوین سینمای

شوروی را بازیابیم. نه‌تنها فیلم *امید* مالرو بارها زیباتر از رمان گزارش‌گونه‌ی اوست، بل می‌توان گفت که اگر او سینما را چنان عاشقانه دوست نداشت، حوادث دردبار جنگ داخلی اسپانیا را آن‌سان نمی‌دید. مالرو در یکی از آخرین آثارش که درباره‌ی نقاشی پیکاسوست «ردیف آثار نقاش» را چنان ترسیم کرده است که تنها از یك دلباخته‌ی سینما چنین کاری برمی‌آید. شعرهای گوتفرید بن درباره‌ی اجسادی در سالن پزشکی قانونی «در یك سپیده‌ی متحرك» آشکارا زیر تأثیر سینمای اکسپرسیونیستی سروده شده‌اند. چرا راه دور برویم؟ در زیباترین رمان زبان فارسی یعنی **بوف کور** صادق هدایت، تأثیر مستقیم سینمای خاموش ـ خاصه سینمای اکسپرسیونیستی ـ را باز می‌یابیم. شماری از مهمترین متون ادبی این سده به گفته‌ی آفرینندگانشان متأثر از شگردهای سینمایی بوده‌اند: جیمز جویس تأکید کرده است که توالی پاری از قطعات *یولیسس* و روش «تدوین واژگان» در آخرین رمانش را از سینماگران آموخته است. هر دو رمان نشانه‌های بسیار از علاقه‌ی جویس به سینما دارند. یکی از آرزوهای جویس این بود که سرگی آیزنشتاین فیلمی از *یولیسس* بسازد. وقتی آیزنشتاین برای یکی از دوستانش از ملاقات خود با نویسنده‌ای نابینا در اتاق تاریك کار او سخن گفت، افزود: «او همه‌ی آن کارهایی راکه من در برنامه دارم، انجام می‌دهد. آنچه را که ما احساس می‌کنیم او می‌دانـد». همه با داستان فعالیت المن، ۶۶۶
ویلیام فاکنر در هالیوود آشناییم. آنچه باید موضوع پژوهش قرار گیرد تأثیر سینما بر رمان‌های اوست، و بر آثار ارنست همینگوی، اسکات فیتس جرالد و بسیاری دیگر.

۳

امیدوارم اکنون روشن شده باشد که داستانگویی یا روایت **هرچند**

یکی از مهمترین عناصر ادبی است که در سینما به کار رفته است، اما به هیچ‌رو یگانه عنصر نیست. از همان نخستین ایام سینما که فیلم‌های بلند داستانی ساخته شد، بسیاری از مسائل بنیانی نظریه‌ی ادبی در برابر سینماگران و ناقدان قرار گرفت: طرح داستان، قاعده‌های ایجاد واکنش‌های مطلوب در مخاطب، مساله‌ی دیدگاه و این نکته که چه کسی روایت را «تعریف» می‌کند. آیا راوی خود در داستان شرکت دارد یا نه. مساله‌ی دیدگاه در بحث از نقش و موقعیت دوربین مطرح شد: اوالد آندره دوپونت در *واریته‌ها* دوربین را درست در دیدگاه شخصیت‌های فیلم قرار داد، فردریش ویلهلم مورنائو در *فاوست* از چشم شیطان به جهان نگریست و کارل تئودور درایر در *وامپیر* کنش افراد را از دیدگاه یك مرده نشان داد. این همه موجد مباحث نظری مهمی شدند.

بنا به بحث مشهور افلاتون در روایت (نوشتاری و گفتاری) دو گونه‌ی متمایز بیان وجود دارد. فرض کنیم که بخواهیم سوگواری هکوب را در مرگ هکتور شرح دهیم. دو راه پیش‌رو داریم: یا همچون هومر (در سرود بیست و دوم *ایلیاد*) می‌نویسیم: «هکوب سوگواری را آغاز کرد و گفت: پسرم، بی‌تو مصیبت‌دیده‌ترین کسانم. چرا باید زنده بمانم؟» یعنی سخنان هکوب را به دقت می‌آوریم که تقلیدی ساده است از سخنان شهبانوی تروآ؛ و یا می‌نویسیم: «هکوب مویه‌کنان از اینکه پس از کشته شدن هکتور زنده مانده است شکوه کرد». این تقلید پیچیده‌تر و با *تأویل* راوی همراه است. در نگاه نخست تقلید در سینما، همان شکل ساده است. چرا که به هر رو بازیگری سخنان هکوب را به دقت بیان می‌کند. اما پل ریکور و به دنبال او آندره گودرو ثابت کرده‌اند که بنیان اصلی روایت سینمایی همچنان تقلید پیچیده یا روایت نامستقیم است؛ چرا که عناصر تصویری هر نما (از جایگاه دوربین تا اشکال ظهور اشیاء

گودرو

و افراد) در حکم تأویل سینماگر از کلام هکوب است و حضور مؤلف یا سینماگر به همین نکته پایان نمی‌گیرد، بل توالی و تدوین نماها موجد معانی تازه‌ای است که بنا به نیت مؤلف اثر سینمایی ایجاد می‌شوند. و تا اینجا هنوز از مساله‌ی پیچیده‌ی تأویل تماشاگر یاد نکرده‌ایم.

پرسش اصلی در خواندن متنی ادبی چنین است: «چه کسی روایت می‌کند؟» نویسنده گاه دانای کل است و گاه راوی دیگری را می‌آفریند و از دیدگاه او طرح را پایه‌گذاری می‌کند. این راوی تا چه حد می‌داند؟ آیا راوی همچون «من» در رمان در *جستجوی زمان از دست‌رفته* اثر مارسل پروست (جدا از هر شباهتی که با نویسنده دارد) خود یکی از شخصیت‌های داستانی است که تعریف می‌کند؟ یا راوی همچون *ایلیاد* هومر کسی است که داستانی را تعریف می‌کند که خود در آن غایب است؟ نظریه‌ی ساختارگرایی ادبی، خاصه با آثار ژرار ژنت به یاری از این پرسش‌ها پاسخ گفته است. ژنت
اما نظریه‌ی فیلم هنوز به گونه‌ای دقیق پاسخ را نیافته است. به هر رو پرسش اصلی در روایت سینمایی این است: «چه کسی می‌بیند؟» ناظر، راوی اصلی (چشم دوربین) کیست؟ بوردول، ۱۲

نکته‌ی دیگر شناخت طرح روایت سینمایی است. در این مورد نظریه‌ی فیلم (در پی نظریه‌ی ادبی) به نتایج مهمی رسیده است. در دهه‌ی ۱۹۲۰ فرمالیست‌های روسی میان طرح و داستان تفاوت می‌گذاشتند. این نکته موجب مباحث مهمی میان آنان شد که هنوز هم از جذابیت و اهمیت آن کاسته نشده است داستان چارچوب نهایی و اصلی روایت است. منطق تمامی کنش‌ها و قاعده‌ی اصلی ارتباط‌ها و «حضور» شخصیت‌ها، جریان کامل و دقیق رخدادهای بیان شده و بیان ناشده، و حرکت زمانمند داستان است. اما طرح، داستانی است که تعریف می‌شود، آن‌سان که نمایان می‌شود، با

گسست‌های زمانی و حرکت‌هایش به سوی آینده یا گذشته. پس نکته‌های بسیاری در طرح بیان ناشده باقی می‌ماند و یکسر به حدس و گمان مخاطب (خواننده یا تماشاگر) وابسته است. به عنوان مثال در آغاز فیلم *آخر بهار* یاسوجیرو ازو شاهد یك میهمانی سنتی چای ژاپنی هستیم. البته نه به گونه‌ای کامل، بل به «روایت سینمایی» یعنی به روایتی که خلاصه شده است. در جریان پیشرفت فیلم هر تماشاگر با شناختن مناسبات شخصیت‌ها (خاصه با دانستن رابطه‌ی نوریکو با عمه‌اش و نقش این زن در رابطه‌ی نوریکو و پدر) و با آگاهی یافتن از موقعیت‌های اجتماعی و منش فردی شخصیت‌ها، پاری از موارد خالی آن میهمانی چای را پر می‌کند، یعنی داستان را می‌سازد. ساختن داستان در حکم تأویل مخاطب و کشف دلالت‌های معنایی عناصر اثر است.

۴

نظریه‌ی ساختارگرایی ادبی به شمای نظری ساده‌ای دست یافته است که در مورد هر شکل روایت (و از آن میان در مورد روایت سینمایی) صادق است. بنا به این نظریه که ریشه‌ی پیدایش آن آثار فرمالیست‌های روسی است و کلود برمون و تزوتان تودورف آن را کامل کرده‌اند، بنیان ساختاری هر روایت از سه پایه‌ی اصلی تشکیل شده است:

وضعیت پایدار (۱) ← گذر ← وضعیت پایدار (۲).

تمامی رمان *جنگ و صلح* لئو تولستوی شرح گذار از وضعیتی به موقعیت جدید است. بنا به یك تأویل از روسیه‌ی آغاز سده‌ی نوزدهم که در بند نظام اقتصادی و سیاسی سده‌های میانه است، به روسیه‌ای که هرچند در جنگ با ارتش ناپلئون بناپارت پیروز شده است اما با عقایدی تازه، برآمده از انقلاب کبیر فرانسه، تکان خورده است. در

ساحتی دیگر رمان شرح‌گذار از زندگی شادمانه‌ی ناتاشا روستوف دخترکی بی‌خیال است به زنی که در فصل نهایی تجربه‌های اندوخته و با پیر بزوخف ازدواج کرده است؛ مادری که در سنین میانسالی فربه و زشت شده است. تمامی فیلم *آخر بهار* یاسوجیرو ازو گذر از وضعیتی به وضعیت جدید است. در موقعیت پایدار نخست زندگی نوریکو با پدرش در خانه‌ای کوچك، بیرون شهر می‌گذرد. او دختری است که از «سن ازدواجش» گذشته است، ظاهراً از زندگی خود راضی است و کمبودی احساس نمی‌کند. اما این موقعیت به نظر پدر نوریکو درست و منطقی نیست. او خواهان ازدواج دختر است. فیلم شرح گذر از این وضعیت به وضعیت پایدار دیگری است که در آن نوریکو ازدواج کرده و از خانه‌ی پدری رفته است. پیرمرد تنها شده است. در دوران گذار که «موضوع» فیلم است شاهد تنش‌های بسیاری میان پدر و دختر هستیم. چند روایت فرعی متفاوت پیش می‌آید. به پیشنهاد عمه‌ی نوریکو، پدرش چنین وانمود می‌کند که خود خیال ازدواج دارد و همین نکته راه را بر وضعیت پایدار دوم می‌گشاید. هر صحنه‌ی فیلم می‌تواند خود گذاری از یك وضعیت (فرعی) به وضعیت (فرعی) تازه‌ای باشد، اما ساختار اصلی فیلم چیزی بیش از آن گذار تعیین‌کننده و کلی نیست. بدین‌سان به نظر ساختارگرایان این گذار قاعده‌ی نهایی و اصلی هر شکل از روایت است. جمله‌ی مشهور مارلنه دیتریش که گفته بود: «راستش را بخواهید همه‌ی فیلم‌ها تکرار یك فیلم هستند». بیان هوش و ادراك غریزی هنرپیشه‌ای بزرگ است که قاعده‌ی اصلی ساختارگرایی ادبی را دانسته بود. ولادیمیر پروپ فولکلورشناس روس در سال ۱۹۲۸ در کتاب *ریخت‌شناسی حکایت* کوشید تا ساختار نهایی حکایت‌های فولکلوریك روسی را بازشناسد. او با بررسی یکصد حکایت فولکلوریك روسی نشان داد که عناصر اصلی حکایت‌ها

نقش ویژه‌ی شخصیت‌هاست؛ این نقش‌ها جدا از هر شکل متنوع که بیابند و مستقل از اینکه به کدام شخصیت تعلق داشته باشند سازنده‌ی حکایت اصلی هستند. تعداد نقش ویژه‌ها محدود است، شکل جایگزینی آنها همواره یکسان است و تمامی حکایت‌ها، به راستی «تکرار یك حکایت» هستند. در ادامه‌ی بحث، پروپ هفت گونه شخصیت و سی و یك نقش ویژه را از یکدیگر متمایز کرد. هرچند ساختارگرایان بعدی نشان دادند که دستیابی به الگوی نظری نهایی و «صورت نوعی» قطعی امکان ناپذیر است، اما مجموع تلاش این نظریه‌پردازان (خاصه آثار آلژیرداس ژولین گرماس و کلود برمون) مساله‌ی «منطق روایت» را پیش کشید. منطقی که در سال‌های اخیر به تکامل نظریه‌ی فیلم یاری بسیار کرده است.

از سوی دیگر رولان بارت که خود به سینما دلبستگی بسیار داشت، در مقاله‌ی مهمی با عنوان «درآمدی به تحلیل ساختاری داستان» مباحث مهمی را مطرح کرده است که به کار بررسی ساختار فیلم‌ها نیز می‌آید. بـه گمان بارت هر داستان منطق درونی زبان را دنبال می‌کند و شناخت آن جز به یاری دانستن روش‌های زبانشناسیك ممکن نیست. در گام بعد بارت نشان داد که نقش ویژه که به نظر پروپ «خیلی ساده به معنای کنش شخصیت‌ها بود» درواقع امکان ایجاد ارتباط عناصر داستان است. طوطی فلیسیته در داستان کوتاه *دلی ساده* نوشته‌ی گوستاو فلوبر به این دلیل نقش ویژه‌ی روایی می‌یابد که حضورش، پیوند عناصر دیگر داستان را مستحکم می‌کند. گونه‌ای دیگر از عنصر روشنگر ارتباط‌ها «علامت» است که به کنش شخصیت‌ها وابسته نیست، بل به هستی آنها ارتباط دارد و در حکم عنصر روانشناسیك روایت است. اهمیت نقش ویژه‌ها در هر داستان متفاوت است. مثلاً زنگ زدن تلفن در داستان یا فیلمی اهمیت کلیدی ندارد؛ اما در داستان یا فیلم دیگری صدای زنگ تلفن

بارت، ۲۰۶ ـ ۱۶۷

یا واکنش شخصیت (برداشتن گوشی) اهمیت کلیدی می‌یابد: همچون صحنه‌ی مشهور فیلم *م را به نشانه‌ی مرگ بگیر* (در تهران *پله‌ی پنجم*) ساخته‌ی آلفرد هیچکاک. علامت‌ها نیز دو دسته‌اند. پاری به حالت داستان مرتبط می‌شوند و پاری صرفاً روشنگر مکان و فضا هستند. مثلاً سن دقیق شخصیتی گاه مهم است (همچون سن لولیتا در رمان ولادیمیر ناباکف و فیلم استنلی کوبریك) و گاه چندان اهمیتی ندارد. هوای توفانی در روز خشم کارل تئودور درایر اهمیت دارد و در فیلم‌های بسیاری نقشی در روایت ندارد. پرسش اینجاست که دستور زبان کاربرد این نقش ویژه‌ها و علامت‌ها چیست؟ بارت (در پی برمون و گرماس) از مفهوم پی‌رفت یاری گرفته است؛ مفهومی که به احتمال زیاد از توجه به ساختار روایی فیلم‌های سینمایی شناخته شده است. هر اثر روایی مجموعه‌ای از پی‌رفت‌هاست که خود براساس گذار از موقعیتی به موقعیت تازه شکل گرفته‌اند. کلود برمون گسترش داستان براساس تداوم پی‌رفت‌ها را چنین شرح می‌دهد: هر پی‌رفت ابتدایی در تکامل خود پی‌رفت تازه‌ای می‌آفریند که خود آغازگاه پی‌رفت دیگری است تا به آخرین پی‌رفت برسیم که حالت پایدار به دست آید. اساس این شکل پیشرفت گاهنامه‌ای داستان است. مثلاً جنایتی رخ می‌دهد، مرحله‌ی پژوهش خود متضمن سلسله‌ای حوادث (پی‌رفت‌های) فرعی است. فرضیه‌ای از جانب پژوهشگر (معمولاً نماینده‌ی نظم، پلیس یا کارآگاه خصوصی) طرح می‌شود. او این فرضیه را به آزمایش می‌گذارد که باز می‌تواند متضمن سلسله‌ای حوادث فرعی باشد، اگر فرضیه ثابت شود کنش یا سلسله‌ای از کنش‌ها به مکافات (یا عدم مکافات) جانی ختم می‌شود. اما اگر فرضیه ثابت نشود، پژوهش می‌تواند به طرح فرضیه (یا فرضیه‌های دیگری) برسد. نمونه‌ی مشهور این گونه داستان رمان‌های آرتور کونان دایل است

که قهرمان آنها شرلوك هلمز با طرح و آزمایش فرضیه‌ها رمز جنایات را می‌گشاید؛ و در سینما هم مثال‌های بسیار می‌توان یافت.

به بحث رولان بارت بازگردیم. او به مساله‌ی شخصیت‌ها توجه کرد و نشان داد که در بررسی موقعیت‌های شخصیت‌ها به دو گونه‌ی متفاوت روایت می‌رسیم. در یکی شخصیت‌ها از دیدگاه روانی (و در معنایی عمیق‌تر می‌توان گفت فرهنگی ـ فکری) بررسی می‌شوند و در دومی از دیدگاه کنش. بارت از روش تودورف در بررسی داستان *دلبستگی‌های خطرناك* اثر لاکلو مثال آورده است که بررسی شخصیت‌ها از دیدگاه کنش آنهاست. او کنش‌ها را در سه مناسبت اصلی (عشق، ارتباط، یاری) بررسی کرده است. از آنچه به گونه‌ای موجز آمد می‌توان دریافت که نظریه‌ی ادبی جدید چه افق گسترده‌ای را پیش روی نظریه‌پردازان سینما گشوده است.

۵

یکی از مهمترین نکته‌ها در بررسی مناسبات (همانندی‌ها و جدایی‌ها) زبان ادبی و زبان‌سینمایی مساله‌ی مجازهای بیان است. می‌دانیم که یکی از اهداف اصلی علم کهن «نظریه‌ی بیان» Rhétorique شناخت این مجازها بود. علمی که به‌تدریج از نظام آموزشی کشورهای اروپایی حذف شد و اکنون به شکرانه‌ی نوشته‌های ساختارگرایان باز مطرح شده است. نه‌تنها زبان شاعرانه به مجازهای بیان ادبی متکی است، بل هر شکل روایت ادبی در نهایت از این مجازها شکل گرفته است و از راه شناخت آن‌ها دانسته می‌شود. حتی بیش از این، می‌توان گفت که زبان در کل استوار به این مجاز است. زیرا زبان دستگاهی از نشانه‌هاست و هر نشانه استوار به قراردادی است که میان دال و مدلول رابطه‌ای (غیرماهوی) ایجاد می‌کند. به عنوان مثال میان لفظ درخت و تصور

درخت که پس از کاربرد این لفظ در ذهن مخاطب ایجاد می‌شود (و نیز میان این دو و درختی واقعی که در جهان عینی وجود دارد) هیچ‌گونه رابطه‌ی درونی و «طبیعی» وجود ندارد. صرفاً براساس قرارداد زبانی، ما چیزی را درخت می‌خوانیم. درواقع میان لفظ و معنا فاصله‌ای وجود دارد که به گفته‌ی چارلز سندرس پیرس نشانه‌شناس برجسته‌ی امریکایی سده‌ی پیش «فاصله‌ای است ناپیمودنی». پیرس تأکید کرده است که هر نشانه از راه ارجاع به نشانه‌ای دیگر شناخته می‌شود و به همین دلیل معنای اصلی و نهایی دست‌یافتنی نیست. فردریش نیچه از راهی دیگر به مساله‌ی استعاره پرداخت. به نظر او تمامی زبان استوار به استعاره است. بیان هر چیز همواره به یاری چیزی دیگر ممکن است. نیچه در رساله‌ی «درباره‌ی حقیقت و دروغ به معنایی فرااخلاقی» (۱۸۷۳) استعاره را به معنایی به کار گرفت که فراتر از معنایش درنظریه‌ی بیان می‌رود. ما آنچه را که از ادراك حسی خود به دست آوریم به تصویری ذهنی یا انگاره‌ای «ترجمه می‌کنیم»، در گام بعد این انگاره را به نظام زبان «ترجمه می‌کنیم». این دو پله‌ی کاربرد مجاز به جای حقیقت است. به عبارت دیگر ما در دو مرحله از حقیقت دور می‌افتیم و «گستره‌ی اصلی و اصیل را به چیزی تازه و یکسر متفاوت بدل می‌کنیم». زبان از این فراشد تبدیل و ترجمه یا به گفته‌ی نیچه از این دو پله‌ی دروغ ساخته شده است. زبان علمی نیز همچون زبان شاعرانه استوار به استعاره است. تفاوت دانشمندان و شاعران در این است که شاعران به‌خوبی آگاهند که دروغ می‌گویند؛ اما دانشمندان می‌پندارند که به حقیقت دست یافته‌اند. زمانی که فرانتس کافکا در خاطراتش می‌نوشت: «استعاره یکی از آن چیزهایی است که همیشه مرا از نوشتن ناامید می‌کند» به همین نکته توجه داشت. گوتفرید بن به تاکید می‌گفت که خطرناك‌ترین واژه‌ی ادبی کلمه‌ی «همچون» است، زیرا چیزی

نمی‌تواند به جای چیز دیگری به کار رود و یا نماینده‌ی آن باشد.

از این بحث نتیجه‌ی مهمی به دست می‌آوریم: بیان ادبی که ماده‌ی خام آن (به گفته‌ی رومن یاکوبسن و فرمالیست‌های روسی) زبان اسب همانقدر از واقعیت فاصله دارد که بیان تصویری و بیان سینمایی. درواقع این همه بیان مجازی و استعاری هستند و هیچ یك از نظر نزدیکی و دوری به واقعیت بر دیگری برتری ندارند. اگر به بحث ویرجینیا ولف بازگردیم همان نظام‌مجازهای بیان که تشبیه عشق به گل سرخ را به نظر او «بیانگر واقعیت عشق» می‌کرد در تصویری سینمایی (البته از راه دیگری) به کار می‌رود و تصویر را «بیانی از واقعیت عشق» می‌کند. در هر دو مورد میان این بیان هنری و واقعیت فاصله‌ای ناپیمودنی وجود دارد. متن ادبی و متن سینمایی واقعیتی تازه، یعنی واقعیتی دوم را می‌آفرینند. خلاصه‌ی کلام اینکه بیان ادبی از نظر نزدیکی به واقعیت هیچ‌گونه برتری و امتیازی نسبت به بیان سینمایی ندارد. تنها ما از دو راه متفاوت (دو شیوه‌ی گوناگون کاربرد مجازها) به واقعیتی تازه دست می‌یابیم.

این بحث ما را به تمایز بسیار مهمی که میان دو شیوه‌ی بیان (یکی استوار به مجاز مرسل و دیگری استوار به استعاره) وجود دارد راهنمایی می‌کند. این تمایز را نخستین بار رومن یاکوبسن در دهه‌ی ۱۹۳۰ به شکلی دقیق بیان کرد. یاکوبسن نوشت که در جریان پژوهش‌هایی که درباره‌ی نظریه‌ی فیلم داشت متوجه شد که بنیان و اساس هنر سینماتوگراف بر «مجاز مرسل» است. مجاز مرسل شکلی از بیان مجازی است که در آن به یاری یکی از اجزاء، کل را مطرح کنیم؛ مثلاً در فیلمی سینمایی نمایش برج ایفل به معنای تدقیق مکان حوادث فیلم یعنی شهر پاریس است. تصاویر سینمایی استوارند به همنشینی (خاصه قاعده‌ی تدوین این نکته را ثابت می‌کند؛ یاکوبسن به آثار آیزنشتاین، چارلی چاپلین و باستر کیتون

اشاره می‌کند). بیان هر چیز به یاری یکی از اجزاء آن، توانایی ذهن را در ایجاد همنشینی عناصر (قاعده‌ی ترکیب و همجواری در زبانشناسی) نشان می‌دهد. به این اعتبار سینما استوار به مجاز مرسل است. در مقابل هنر شعر (خاصه شعر تغزلی) استعاری است. زیرا در آن معنا یا تصویری به جای معنایی دیگر به‌کار می‌رود. استعاره شکلی از بیان مجازی است که براساس گونه‌ای همانندی، چیزی را به جای چیزی دیگر قرار دهیم. مثلاً مرد یا زن شجاعی را به شیر و چشم زیبایی را به نرگس همانند کنیم. اساس استعاره بر جانشینی است. یاکوبسن در مقاله‌ی مهمی که اساساً درباره‌ی زبان پریشی و ناهنجاری‌های گفتاری است بحث از تمایز دو بیان استوار به استعاره و مجاز مرسل را پیش می‌برد. او در گونه‌ای گسترش نظری بحث از انواع مجاز می‌نویسد که اسطوره‌ها و حماسه‌های پهلوانی استوارند به مجاز مرسل، اما اشعار غنایی استعاری هستند. تآتر براساس استعاره و سینما براساس مجاز مرسل قرار گرفته‌اند، در سینما فن محو تصویر و تدوین استعاری است، اما نمای نزدیك که کل را به یاری اجزاء نشان می‌دهد استوار به مجاز مرسل است. نقاشان مکتب کوبیسم که اجزاء را از زوایای گوناگون ترسیم می‌کنند تا به کل برسند کار خود را بر مجاز مرسل متکی می‌کنند؛ اما نقاشی سوررالیستی از آنجا که نمادسازی را مهم می‌داند استعاری است. نثر که اساساً به وابستگی معنایی اجزاء اهمیت می‌دهد استوار به مجاز مرسل است و شعر به دلیل اهمیت گزینش و جانشینی معنایی، استعاری است. نوشته‌های رآلیستی و رمان کلاسیك به مجاز مرسل متکی هستند: «نویسنده‌ی رآلیست برای یافتن قاعده‌ی مناسبات استوار به وابستگی و همجواری به مجاز مرسل متوسل می‌شود و از طرح فضاسازی و از شخصیت‌ها به زمینه‌ی زمانی و مکانی می‌رسد. او به‌خوبی از کارکرد مجاز مرسل

باخبر اســت». امـا نوشته‌های رمانتیك و سمبولیست استعاری هستند. بنا به تقسیم‌بندی یاکوبسن رمان مدرن که اساس آن بر جانسینی عناصر است (تبارش به سمبولیسم می‌رسد و اساساً واکنشی است به رآلیسم) استعاری است. یاکوبسن، ۶۳

می‌توان براساس نظریه‌ی یاکوبسن، تمایزی میان شیوه‌های بیان سینمایی یافت و آن‌ها را به دو دسته تقسیم کرد که یکی متکی به مجاز مرسل است و دیگری استوار به استعاره و از این راه به نزدیکی آنها به رمان یا شعر تغزلی همچون دو گونه‌ی بنیادین بیان ادبی (که آن‌ها نیز در دو دسته‌ی متفاوت جای دارند) حکم داد. به عنوان مثال فیلم *آندری روبلف* اثر آندری تارکوفسکی در کل استعاری است (هرچند صحنه‌هایی از آن استوار به مجاز مرسل هستند) و به همین دلیل با شعر تغزلی همانند است، اما فیلم *شهوت زندگی* اثر وینسنت مینه‌لی در کل استوار به مجاز مرسل است (هرچند صحنه‌هایی از آن استعاری هستند) و به همین دلیل با رمان نزدیکی دارد. قیاس این دو فیلم که هریك شرح سوانح زندگی یك نقاش است (فیلم تارکوفسکی درباره‌ی شمایل‌نگار روسی است که در سده‌ی پانزدهم می‌زیست و فیلم مینه‌لی درباره‌ی زندگی ونسان وان گوگ نقاش پساامپرسیونیست هلندی است) می‌تواند موضوع بررسی دقیقی قرار گیرد.

۶

یکی از مهمترین وجوه پیوند بیان سینمایی و بیان ادبی، پرسش زمان است. می‌دانیم که رمان مدرن برداشت سنتی از زمان تك‌خطی را نپذیرفت. برخلاف رمان کلاسیك که حوادث آن در مسیر «طبیعی و منطقی» زمان پیش می‌رود، رمان مدرن زمان را درهم می‌شکند. حتی بیش از این به گفته‌ی پل ریکور در کتاب *زمان و گزارش* پاری از زمان‌های

جدید «اساساً رمان‌هایی درباره‌ی زمان هستند» (ریکور اصطلاح توماس‌مان یعنی Zeitroman را به کار گرفته است). خود ریکور سه رمان مهم سده‌ی بیستم یعنی *خانم دالووی* ویرجینیا ولف، *به جستجوی زمان از دست رفته* مارسل پروست و *کوه جادو* توماس مان را بررسی کرد و نشان داد که زمان قهرمان اصلی و موضوع اصلی آنهاست.

از سوی دیگر سینما از همان آغاز پیدایش خود با پرسش زمان رویارو شد. در برابر اصرار لویی و اگوست لومیر به ثبت واقعیت، ریکور، ۲۲۵ ـ ۲/۱۵۰ که گذر «راستین زمان» را دستکم درچند فیلم مشهور خود طرح می‌کردند، آشکارا موشك ژرژ ملی‌یس نمی‌توانست در زمان «راستین» به کره‌ی ماه برسد و همانطور که لبخند زدن چهره‌ی ماه در فیلم *سفر به کره‌ی ماه* غیرواقعی است، زمان نیز در این فیلم و سایر آثار ملی‌یس «غیرواقعی» می‌گذرد. از سوی دیگر سینما از همان گام نخست ناگزیر به نمایش رؤیاها، کابوس‌ها، خاطرات و رویاپردازی‌های شخصیت‌های فیلم‌ها شد و در این راه زمان ویژه‌ی آن‌هارا آفرید. سینماگران در آفرینش صحنه‌های رؤیا یا کابوس نسبت به نویسندگان از امکانات بیشتری برخوردارند. آنان‌می‌توانند خاطره‌ای را با اشکال عادی و طبیعی اشیاء و افراد بسازند یا آن اشکال را دگرگون کنند (همچون صحنه‌ی کابوس پیرمرد مست در *آخرین مرد* مورنائو). نمایش کارخانه‌ای از دید یك بورژوا در *اروپای ۵۱* روبرتو روسلینی، خیلی آسان در یك نمای کوتاه احساس او را روشن می‌کند، زیرا مکان و زاویه‌ی دوربین سازنده‌ی معناست. اما نویسنده را راهی نیست جز ارائه‌ی توضیح افزونه: «به نظرش آمد که...». تأثیر شگفت‌انگیز آخرین صحنه‌ی فیلم *استرومبولی* اثر روسلینی نتیجه‌ی این واقعیت است که در پایان فیلم، زمانی که اینگرید برگمان یکه و تنها بر ستیغ آتشفشان کنار ابرها ایستاده

است و زمزمه می‌کند: «تمام شده‌ام، می‌ترسم، چه رازی، چه زیبایی‌ای. خدای من...» کشف می‌کنیم که تمامی فیلم چیزی نیست مگر بازگشتی به گذشته که اکنون به یاد زن جوان می‌آید. اینجا زمان به یاری روسلینی می‌آید تا صحنه‌ای را بسازد که بزرگترین نویسندگان نیز قادر به آفرینش و شرح آن نیستند.

بازگشت به گذشته و جهش به آینده، شگردهایی ویژه‌ی سینما نیستند و در رمان سابقه دارند؛ اما سینما در این مورد از امکانات بیانی گسترده‌تری برخوردار است. مارسل کارنه در *روز برمی‌آید* روایتی کامل را در خاطره‌ی مردی که پشت پنجره‌ی اتاقی در حومه‌ی پاریس انتظار حمله‌ی پلیس‌ها را می‌کشد تصویر کرده است. بیشتر فیلم با این اخطار کارنه می‌گذرد: «یادتان باشد. این حوادث همه به گذشته تعلق دارند» یعنی هر احساس تماشاگر (همدردی، ترحم، نفرت، عشق یا...) که از مناسبات انسانی شخصیت‌ها در فیلم پدید می‌آید، با توجه به این واقعیت که آنچه می‌بینید به هرحال در گذشته رخ داده است کمرنگ می‌شود. اینجا تماشاگر احساس خود را که در طول هشتاد و هفت دقیقه در سالن سینما به دست آورده است، با احساس گذر زمان در فیلم یکی نمی‌کند. از حوادث فیلم فاصله می‌گیرد و به راستی چونان تماشاگری (و نه شرکت‌کننده‌ای در رخدادها) به آن می‌نگرد. احساسی که در صحنه‌هایی از فیلم که در «زمان حاضر» می‌گذرد، دگرگون می‌شود و از این‌رو صحنه‌ی نهایی را چنان تکان‌دهنده می‌نمایاند. اما استاد کاربرد «بازگشت به گذشته» جوزف منکیه‌ویچ بود. برای او ـ برخلاف کارنه ـ بازگشت به گذشته در حکم شرح، توصیف یا توضیح مناسبات علت و معلولی نبود، او چندان در پی روشن کردن و شرح منطق رخدادها برنمی‌آمد. در این نگاه به پشت سر در آثار منکیه‌ویچ همواره رازی ناگشوده باقی می‌ماند. در فیلم‌های او ما با گونه‌ای چند تکه شدن زمان رویارو

می‌شویم که امکان توصیف منطقی را حذف می‌کند. ژیل دلوز به درستی مفهوم زمان در فیلم‌های منکیه‌ویچ را با مفهوم زمان در داستان خورخه لوئیس بورخس «باغی کنار دوراهی» قیاس کرده است: مکان دو پاره نمی‌شود و دو راهی اساساً در مکان وجود ندارد. بل زمان دو پاره می‌شود؛ و این منطق اصلی بازگشت به گذشته است. (دلوز ۲/۶۱) از این دوپاره شدن زمان منطق تازه‌ای سر بر می‌آورد. نکته این نیست که هریك از شخصیت‌های متفاوت فیلم‌های منکیه‌ویچ بازگشتی به گذشته دارند، بل گذشته است که به چند شخصیت می‌رسد (سه نفر در *کنتس پابرهنه*، دو نفر در *همه چیز درباره‌ی حوا*، سه نفر در *نامه‌ای به سه همسر*). در *ناگهان تابستان گذشته* یادآوری گذشته در ذهن یك زن هر بار از او «آدم تازه‌ای» می‌آفریند. بسیاری از ناقدان از وجود شخصیت‌های تآتری در فیلم‌های منکیه‌ویچ سخن رانده‌اند، اما کمتر کسی عنصر رمان‌گونه را در آثار او کشف کرده است. اگر دقیق‌تر بگوییم بنیان ادبی فیلم‌های او داستان کوتاه است، زیرا پرسش کلیدی هر داستان کوتاه همواره چنین است: «راستی چه گذشته است؟» در فیلم‌های منکیه‌ویچ عنصر رمان‌گونه (گزارش داستانی و داستان کوتاه) در خاطره جلوه می‌کند و این با صدای خارجی که همواره در صحنه‌های بازگشت به گذشته می‌آید همخوان است، چرا که صدای خارجی در سینما همواره یادآور متنی نوشتاری است.

هر روایت داستانی، کوتاه و بلند، با توجه به پرسش زمان سه بخش دارد: ۱) موجودی در لحظه‌ی نخست همچون «الف» وجود دارد، ۲) حادثه‌ای برای «الف» در لحظه‌ی دوم رخ می‌دهد. یا «الف» حادثه‌ای را در لحظه‌ی دوم می‌آفریند، ۳) «الف» در لحظه‌ی سوم تبدیل به «ب» می‌شود. هر داستان شرح تبدیل «الف» به «ب» است و این همپای گذر از لحظه‌ی نخست به لحظه‌ی سوم (یا لحظات

بعدی) رخ می‌دهد؛ اگر از دیدگاه «ب» به حادثه بنگریم و آن را شرح دهیم روایتی به‌دست می‌آوریم که یکسر با روایتی که از دیدگاه «الف» توصیف شود تفاوت دارد. در این دو روایت نه تنها مسیر زمان معکوس است، بل ما اساساً با دو موجود متفاوت (یا به گفته‌ی منکیه‌ویچ با «پیدایش آدمی تازه») روبرو می‌شویم. کاری که آلن رنه در فیلم *سال گذشته در مارین باد* به انجام رسانید از دیدگاه منطقی در حکم تداوم کار منکیه‌ویچ است. در فیلم‌های منکیه‌ویچ «ب» گذشته را تا حدودی دقیق به یاد می‌آورد (البته از یاد نبریم که منکیه‌ویچ به هر رو گذشته را همچون رازی مطرح می‌کند و کنش یادآوری را کامل، مطلق و دقیق نمی‌داند). اما در فیلم آلن رنه «ب» گذشته را به یاد نمی‌آورد، یا بهتر بگویم تنها تصاویری از آن را به یاد می‌آورد (یا در ذهن خود می‌آفریند). اینجا کنش یادآوری نه تنها کامل نیست، بل یکسر با ابهام همراه است. از این‌رو گذر از لحظه‌ی نخست به لحظات بعدی ناروشن باقی می‌ماند. در آثار منکیه‌ویچ ما از لحظات بعدی به لحظه‌ی نخست می‌رفتیم، هرچند آن را دقیق نمی‌شناختیم اما به وجودش شك نمی‌آوردیم؛ ولی در *سال گذشته در مارین باد* مدام این دو زمان را باهم به خطا یکی می‌پنداریم و این گذر از منطق چندان پیش می‌رود که سرانجام تماشاگر فیلم آلن رنه نمی‌فهمد که آیا اساساً چیزی رخ داده است یا نه. به بیان بورخس اینجا در وجود دوراهی شك می‌کنیم. شاید کامل‌ترین بیان این «اغتشاش» آنجا باشد که بدانیم آلن رنه به راستی باور داشت که سال گذشته در مارین باد چیزی رخ داده بود هرچند امروز دانسته نیست که آن چیز به‌راستی چه بوده است، اما آلن روب‌گری‌یه نویسنده‌ی داستان و فیلمنامه معتقد بود «همه چیز در ذهن زن می‌گذرد». به عبارت دیگر آلن رنه به مرد (در فیلمنامه X) نزدیك است و آلن روب‌گری‌یه به زن (در فیلمنامه A) نزدیك است. مرد مدام می‌کوشد تا به زن بقبولاند

که سال پیش حادثه‌ای در مارین باد رخ داده است اما زن می‌پندارد
۱۳۷ ـ ۲/۱۳۵ که همه چیز «حتی رخدادهای این سال» زاده‌ی خیال اوست. به بیان دیگر پایه‌ی اصلی این شاهکار (حتی در جریان آفرینش آن) بر ابهام بوده است.

پرسش زمان مهمترین خط رابط میان سینما و رمان مدرن است. این نکته با *سال گذشته در مارین باد* اثبات شد. از آن پس شماری از نویسندگان مدرنیست خود به فیلمسازی روی آوردند. مارگریت دورا با ساختن دو روایت متفاوت از *ایندیا سانگ* داستانی که خود پیشتر نوشته بود تجربه‌ای تازه در سینمای مدرن را آغاز کرد. آلن روب‌گری‌یه فیلم‌هایی ساخت که مورد انتقاد ناقدان قرار گرفتند و حتی ستایشگران پرشور رمان‌هایش (همچون رولان بارت) آنها را نپذیرفتند. پترهانتکه از داستان *زن چپ‌دست* خود (که به فارسی با عنوان *پیوندهای گسسته* ترجمه و منتشر شده است) فیلمی زیبا ساخت. در این میان شماری از «نویسندگان سینمایی» (نویسندگان فیلمنامه‌ها و نیز ناقدان) به ساختن فیلم روی آوردند. میان آنان به نمونه‌ای مثبت می‌توان اشاره کرد (فیلم *مرگ فرندشیپ* ساخته‌ی پیتر وولن) و به نمونه‌ای منفی (فیلم‌های پل شریدر).

۷

دیوید وارک گریفیث به سال ۱۹۱۳ گفت: «هدفی که من در پی آن
جیکب، ۱۱۹ هستم، مهمتر از هر چیز این است که شما را قادر کنم تا ببینید». نمی‌دانیم وقتی گریفیث این جمله را همچون سرمشق اصلی کار خود بیان می‌کرد از جمله‌ای که جوزف کنراد شانزده سال پیشتر در پیشگفتار داستان *زنگی کشتی نارسیسوس* نوشته بود خبر داشت یا نه: «هدف من این است که به یاری قدرت واژگان نوشتاری کاری
بلوستون، ۱ کنم که بشنوید، احساس کنید، یعنی پیش از هر چیز ببینید». اکنون

می‌توان دانست که شیوه‌ای از دیدن که سینما ممکن می‌کند یکسر از آن روش دیدن که به یاری واژگان نوشتاری طرح می‌شود جدا است. زمانی اروین پانوفسکی نظریه‌پرداز هنرهای تصویری سرچشمه‌ی تمایز دو روش بیان ادبی و سینمایی را در کارکردهای متمایز ادراك حسی ما دانسته بود. به گمان او ما با خواندن یك رمان تصاویری ذهنی در خیال خود می‌سازیم، اما سینما اساساً استوار بر تصاویری عینی است که لطف آنها برای ما «در حرکت واقعی آنها نهفته است». ایـن روش، یعنی بازگشت به ادراك حسی آدمی و حکمی که پانوفسکی ارائه کرده است ریشه‌ی مشترك بسیاری از پندارهای نادرست درباره‌ی امتیاز یکی از دو شکل بیان سینمایی یا ادبی بر یکدیگر را نمایان می‌کند. به اشاره‌ای پیش از این نوشتم که زبان همچون ماده‌ی خام ادبیات فاصله‌ای ناپیمودنی را میان لفظ و معنا (و میان تصور ذهنی و واقعیت عینی) تولید می‌کند. از سوی دیگر تصویر متحرك همچون ماده‌ی اصلی هنر سینماتوگراف، به هر رو، سازنده‌ی تمایز میان تصویر و معناست (و نیز میان تصور ذهنی ما و واقعیت عینی‌ای که سینما آن را تقلید کرده است) و این فاصله‌ای است که نظریه‌پردازان آیین هرمنوتیك مدرن از آن سخن می‌گویند. برخلاف باور پانوفسکی و بسیاری دیگر ما از تصاویر عینی متحرك در سینما به همان شکل، در خیال خود تصاویر ذهنی می‌آفرینیم که از واژگان نوشتاری در یك رمان، یا از چشم‌اندازی طبیعی. فاصله، به‌هرحال، در ذات این بازآفرینی نهفته است.

بانوفسکی.

نکته‌ی مهم و وظیفه‌ی اصلی نظریه‌ی زیبایی‌شناسی کشف امکانات بیان هریك از هنرهاست. بی‌شك بحث از همانندی‌ها و تمایزهایی که هنرها با یکدیگر دارند سودمند است. این بحثی است که هرگز از جذابیت آن نزد ناقدان و نظریه‌پردازان کاسته نمی‌شود. اما باید این بحث به کشف امکانات تازه‌ی بیان هنری منجر شود.

هنگامی که کارل تئودور درایر از مبانی یکسان و همانند زیبایی‌شناسیك در سینما و معماری سخن می‌گفت به پاری نتایج عملی و کارآ اشاره داشت. نتایجی که ناقدی آگاه نیز از بررسی آثار او بدان خواهد رسید. این اشاره بیانگر واقعیت مهمی است. در بحث از مناسبت سینما با سایر هنرها در گام نخست باید تجربیات عملی سینماگران را به دقت بررسی، و آن‌ها را با یکدیگر قیاس کرد. هریك از اساتید سینما شیوه‌ای خاص از دیدن را در سینما پیش می‌کشند که هرچند در نهایت در چارچوب امکانات بیانی هنر سینماتوگراف جای می‌گیرند، اما باهم تفاوت‌های آشکاری نیز دارند. به این اعتبار وظیفه‌ی مهم بررسی دقیق و ریزنگارانه‌ی انواع فیلم‌های سینمایی است که براساس اقتباس از آثار ادبی ساخته شده‌اند.

یکی از مهمترین تجربه‌ها در سینما که بررسی دقیق آن یاری بسیار به تدقیق نظریه‌ی «برگردان سینمایی از آثار ادبی» می‌کند، کار روبر برسون در ساختن فیلم‌هایی براساس رمان‌های فئودور داستایفسکی، ژرژ برنانوس و دیدرو است. همچون نمونه‌ای فیلم *خاطرات* کشیش *روستا* را در نظر آوریم. بنیان رمان ژرژ برنانوس خاطرات روزانه‌ی کشیش جوانی است که با دلهره‌ی مرگ رویارو می‌شود. او در دفتر خود گاه از سر ناامیدی و گاه با ایمان کامل درباره‌ی بیماری سرطانش و مرگی که نزدیك می‌شود، می‌نویسد. به گفته‌ی ژان سمولوئه «این پرسش‌ها و اندیشه‌ها درباره‌ی احتضار و مرگ در حکم عنصر تراژیك رمان برنانوس است». و برسون همین سمولوئه، ۸۷
عنصر تراژیك را همچون عنصر مسلط فیلم خود به‌کار گرفته است. او گوهر اصلی رمان را شناخته است و آنچه خود بدان افزوده سویه‌ای دراماتیك است. بدین سان فیلم همچون اندیشه‌ای طولانی درباره‌ی احتضار است. مرکز فیلم جهان درونی کشیش جوان است. حوادث خارجی تنها به این کار می‌آیند که مرزهای آن جهان را

تدقیق کنند. «لحن خاطرات شخصی توجیه زیبایی‌شناسیك و روانشناسیك فیلم است و در مورد رمان نیز چنین است». سمولونه، ۸۸

مرز جدایی متن ادبی و متن سینمایی را در آخرین تجربه‌ی هنری جان‌هیوستن مردگان می‌توان یافت. این فیلم اقتباسی است از داستانی نوشته‌ی جیمز جویس که در مجموعه‌ی *دابلینی‌ها* آمده است. آخرین نماهای فیلم هیوستن مفهوم «شیوه‌ی دیدن» در سینما را (در قیاس با دیدن و حس‌کردنی که زاده‌ی خواندن متن ادبی است) روشن می‌کند. داستان ساده است: گابریل کنروی نویسنده‌ی نشریه‌ای ادبی، با همسرش گرتا شام سال نو را در میهمانی عمه‌های خود در دابلین می‌گذراند. تقریباً تمام داستان جویس شرح این میهمانی است. میهمانان با خطوطی کمرنگ ترسیم می‌شوند؛ اما جزئیات میز شام، غذاها، نوشیدنی‌ها، آوازها، سخنان با دقت نقل می‌شود. وقتی یکی از میهمانان، پس از شام، آوازی قدیمی و غمگین می‌خواند، گابریل متوجه دگرگونی گرتا می‌شود و در چهره‌ی او نشانه‌ی اندوهی ژرف می‌یابد که تلاش در پنهان کردنش دارد. میهمانی به پایان می‌رسد. گابریل و گرتا به هتلی می‌روند. مرد پیش از خواب به اصرار از همسرش می‌پرسد که به چه دلیل آن قطعه‌ی آواز تأثیری چنان شدید بر او داشته است. زن نخست طفره می‌رود و سرانجام به سخن می‌آید. آواز را پسر جوانی به نام مایکل فاری می‌خواند که به او عاشق بود و اکنون سال‌ها از خودکشی او می‌گذرد. زن می‌گرید، مدتی بیدار می‌ماند و عاقبت به خواب می‌رود. اما مرد خوابش نمی‌برد. کشف این راز (هرچند که هنوز به تمامی بر او آشکار نشده است) آزارش می‌دهد. به رابطه‌ی گرتا و پسرك مرده و نیز به رابطه‌ی زن با خودش شك می‌کند. آمیزه‌ای از اندوه (ناشی از فاصله‌ای که با زن دارد) ترحم بر پسرك، حسادت و هراس از مرگ او را می‌آزارد. به کنار پنجره می‌رود. برف

می‌بارد؛ او خوابزده به برف خیره می‌شود. «آری روزنامه‌ها حق داشتند. برف بر تمامی ایرلند می‌بارد. بر دشتهای ظلمانی مرکزی، بر تپه‌های بی‌درخت... و بر آن کلیسای تنهای تپه که مایکل فاری در صحن آن خوابیده است» و بدین‌سان برف «بر تمامی جهان... بر همهٔ زندگان و مردگان می‌بارد».

آخرین نماهای فیلم هیوستن تصاویری از دشت‌های ظلمانی و تپه‌های ایرلند را نشان می‌دهد که زیر بارش برف مدفون می‌شوند. و افزون بر آن تصویری از عمه‌ی مهربان و پیر گابریل که در میهمانی چون به سلامتی او می‌نوشند اشك سپاس و اندوه چشمانش را پر می‌کند. او در این تصویر در بستر مرگ است. به تصاویر شب برفی بازمی‌گردیم. نه صدای خارجی و نه تصاویر رؤیایی فیلم هیوستن هرگز قادر به‌ایجاد احساس خواننده‌ای نیست که در پایان داستان می‌خواند: «آری روزنامه‌ها حق داشتند». این گذر کوتاه ـ تنها یك لحظه ـ از چنگال آن ترکیب عذاب‌آور احساسات متناقض و پناه بردن به زندگی هر روزه و اخبار روزنامه‌ها را نمی‌توان به یاری تصاویر فیلمی سینمایی نشان داد. اما بزرگترین نویسندگان، جیمز جویس، هم نمی‌توانست پیرزن را در بستر مرگ چنان تصویر کند که جان هیوستن، که خود گامی با مرگ فاصله نداشت، در واپسین اثرش (و به گمان من شاهکارش) ارائه کرده است: ببینید، این مرگ است.

یادداشت‌ها

Bakhtin. M, *Problems of Dostoevsk's Poetics*, London, 1973.

Barthes. R, *L'aventure Sémiologique*, Paris, 1985.

Blueston. G, *Novels into Films*, California u.p, 1968.

Bordwell. D, *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin u.p, 1985.

Deleuze. G, *Cinéma 1, L'image- mouvement*, Paris, 1983.

Deleuze. G,*Cinéma 2, L'image- temps*, Paris, 1985.

Ellmann. R, *James Joyce*, Oxford. u.p, 1977

Goudreault. A, *Du Littérature au Filmique*, Paris, 1988.

Genette. G, *Figures 3*, Paris, 1972.

Jacobs. L, *The Rise of American Film*, New York, 1939.

Jakobson. R, *Essais du linguistique générale*, Paris, 1963.

Mitry. J, *Ésthetique et psychologie du cinéma*, Paris, 1973.

Panovsky. E, «Style and medium in the Moving pictures» *Critique*, 1, 1947.

Ricoeur. P, *Temps et recit*, vol. 2, Paris, 1984.

Semolue. Y, *Bresson*, Paris, 1960.

Todorov. T, *La notion de littérature*, Paris, 1987

Woolf. V, «The movies and realities» *New Republic*, 68, 1926.

گفتگو با فیلم

اندیشه‌هایی که به متن سپرده می‌شوند همچون رد پای رهگذری هستند بر شن. راست است که ما با دقت به این ردپا مسیر رهگذر را می‌شناسیم، اما برای دانستن این نکته که او در راه چه دیده است، باید از چشم‌های خودمان استفاده کنیم.
شوپنهاور

۱

نقد فیلم چیست؟ فراوانی و گوناگونی پاسخ‌ها نمایشگر اهمیت و نیز ابهام گوهری این پرسش است. هریك از پاسخ‌ها (خواه ارائه‌کننده‌اش آگاه باشد یا نه) استوار است به نظریه‌ای زیبایی‌شناسیك (یا ترکیبی از نظریه‌های متفاوت). هرکس که درباره‌ی فیلمی می‌اندیشد و یا می‌نویسد، در نخستین گام با این پرسش رویارو می‌شود و بیشتر آن را در پرتو پرسش کلیتر «نقد هنری چیست؟» قرار می‌دهد. با این کار احکام و قاعده‌هایی طرح می‌کند که به «سنت‌ها» و نظریه‌های بیش و کم منسجم و دقیقی استوارند، چرا که پیشینه‌ی تلاش اندیشگرانه در شناخت، پژوهش و تدوین قوانین نقادی چند هزار ساله است. نخستین (و هنوز مهمترین) متن نمایانگر این تلاش کتاب *نظریه‌ی ادبی* (بوطیقا) ارسطوست؛ متنی که حدود دو هزار و چهار صد سال پیش نوشته شده و فقط بخش‌هایی از آن به‌دست ما رسیده است. نظریه‌ی ادبی (Poetics) یا به بیان کلیتر نظریه‌ی سخن هنری در تمامی اشکالش، به گونه‌ای، استوار به این کتاب ارسطوست. ارسطو.

یاری گرفتن از نظریه‌ی ادبی در مباحث نظری هنر سینما کار ساده‌ای نیست. سود جستن از نظریه‌ی ادبی از همان آغاز راه مانع

بزرگی است که بسیاری از پرسش‌های بنیادین را که در جریان تکامل بحث سر برمی‌آورند، بی‌پاسخ رها می‌کند. از سوی دیگر پافشاری بر نظریه‌های «جاافتاده»ی هنری، نقد سینمایی را یکسر دنباله‌روی نقد ادبی وسنت‌های آیین نقادی و نظری نقاشی، موسیقی و... می‌کند، و این نکته نیز دشواری‌های فراوانی را در پی می‌آورد. تأثیر «نقد جدید» که در کشورهای انگلوساکسون پس از نخستین جنگ جهانی در گستره‌ی نقادی ادبی شیوه‌ی چیره‌ی نقادی شد بر نوشته‌های ناقدان برجسته‌ی سینما (کسانی همچون اندروساریس، رابین‌وود، ریچارد راود، اریك رود و...) محدودیت‌هایی در کار آنان آفرید که خود نیز سرانجام متوجه آن شدند. در نقد سینمایی گریز از این «دنباله‌روی» هنوز به گونه‌ای کامل ممکن نشده است و روش‌های جدیدی هم که یافت شده‌اند (نشانه‌شناسی فیلم و تحلیل ساختاری در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰؛ و هرمنوتیك در دهه‌ی ۱۹۸۰) همچنان استوار به کارکردهایی هستند که در زمینه‌های دیگر نقادی هنری (به‌ویژه در نقد متون ادبی) یافته‌اند. آگاهی به دشواری‌هایی که این «دنباله‌روی» در پی دارد، در پیدایش مبانی نقادی جدید سینمایی تأثیر بسیار داشته است.

نگارش «نقد فیلم» لزوماً به معنای نظریه‌پردازی نیست. هرچند فراسوی هر نقد فیلم نظریه‌ای (یا ترکیبی از عناصر نظریه‌های گوناگون) نهفته است و در بسیاری از موارد ناقد خود از آن بی‌خبر است. از سوی دیگر نقد هنری در کل، و نقد سینمایی به گونه‌ای خاص، با تاریخ‌نگاری یکی نیست. البته آگاهی بسنده از تاریخ روش‌های بیان و آیین‌ها با ارزش است، و برای ناقد، نظریه‌پرداز یا مؤلف سینمایی سود بسیاری دارد، اما کار ناقد تاریخ‌نویسی و تاریخ‌نگاری نیست. به همین شکل ارائه‌ی «اطلاعات»، توضیح و شرح نکته‌های فنی و ویژه‌ی اثر نیز در شمار وظیفه‌های ناقد نیست.

شاید او در بسیاری از موارد ناگزیر شود که به توضیح و شرح نیز بپردازد و آن را همراه با مباحث اصلی نقدش طرح کند، اما فقدان این «اطلاعات» به هیچ‌رو به این معنا نیست که متن چیزی کم دارد؛ درست به همین شکل ارائه‌ی افراطی این شرح‌ها به معنای اعتبار متن نقدنیست. ارائه‌ی شرح‌ها و توضیح‌های حاشیه‌ای در متن، پیوند دارد با «خواننده‌ای فرضی یا خیالی» که ناقد در زمان نگارش در ذهن خویش می‌آفریند. اگر او درباره‌ی فیلمی می‌نویسد که بیشتر خوانندگان آن را ندیده‌اند، یا سال‌ها از نمایش آن می‌گذرد، ناگزیر از شرح بسیاری نکته‌ها می‌شود. نکته‌هایی که به گمان خواننده‌ای که بخت دیدن فیلم‌ها را ـ به‌ویژه در گذشته‌ی نزدیك ـ داشته است، زائد به‌نظر می‌آید. به هر رو، ناقد موظف به شرح نکته‌های تاریخی، شگرد شناسیك و فنی اثر نیست و نادرست خواهد بود که نقد فیلم را شرح روش‌ها، شگردها و یا «تاریخ» اثر بدانیم. با پیشرفت زندگی فرهنگی، شرح این موارد هم «تخصصی» شده است. حضور تاریخ‌نگاران یا شگردشناسان کارآزموده (و به تازگی گسترش رایانه‌ها) نـاقد را از وظیفه‌ی اجباری و حاشیه‌ای «توصیف» رها کرده است، تا بتواند به کار خود یعنی ارائه‌ی تأویلی از اثر بپردازد.

برخلاف آنچه بیشتر (به‌گونه‌ای نادرست) از ناقد انتظار می‌رود، وظیفه‌ی ناقد «آموزشی» نیست. او نقد نمی‌نویسد تا به سینماگران آموزش دهد که چگونه «فیلم بهتری» بسازند؛ هرچند ممکن است که سینماگرانی از نوشته‌هایش سود جویند؛ اما وظیفه و جهت‌گیری اصلی کار ناقد آموزش دادن به کارگردان، هنرپیشه و دیگران نیست. ناقد آموزگار نیست، یعنی وظیفه‌اش آموزش سینماگر یا تماشاگر نیست، هرچند نوشته‌هایش ممکن است مورد استفاده‌ی خواننده‌ای

قرار گیرد تا فیلمی را به گونه‌ای دیگر ببیند و بشناسد، یا به تماشای آثار سینماگری روی آورد و... اما این همه را باید از نتیجه‌های فرعی کار ناقد دانست. هدفش از نوشتن رسیدن به این نتایج نیست و او رفیق مشاور، ناصح و آموزگار هیچ کس به حساب نمی‌آید. مخاطب اصلی ناقد نه سینماگر است و نه تماشاگر، مخاطب او خود فیلم است. ناقد با فیلم گفتگو می‌کند و می‌کوشد تا رازهای نهفته‌ی آن را در جریان مکالمه کشف کند. اگر این گفتگوی درونی و ذهنی را می‌نویسد، پیش از هر چیز به این دلیل است که می‌پندارد در کنش نوشتن ساده‌تر می‌توان گوشه‌های پنهان اثر را کشف کرد. تجربه نسان می‌دهد که ساز و کار و منطق نوشتار چنان است که مکالمه‌ی ذهنی با اثر را آسان می‌کند. نقد می‌تواند به صورت «گفتاری» هم ارائه شود (در کلاس‌های درس، سخنرانی‌ها، گفتگوهای دوستانه و...) اما معمولاً ناقد نخست در تاریکی و خلوت سینما بی‌اعتنا به دیگران مکالمه با اثر را آغاز می‌کند و در همان گام نخست اثر را «شخصی» می‌کند؛ یعنی حضور عینی را به حضور ذهنی تبدیل می‌کند. اکنون فاصله‌ی اثر و ذهن ناقد شکل تازه‌ای به خود می‌گیرد. اثر به سان گونه‌ای «تولید ذهنی» خود او حضور می‌یابد، با همان نزدیکی‌ها و فاصله‌های ویژه‌ی هر تولید ذهنی. می‌توان شکاکانه پرسید: «بسیار خوب، فرض کنیم که ناقد ناگزیر است گفتگوی ذهنی خود با اثر را بنویسد تا بتواند آن را بشناسد و گفتگو را ادامه دهد و... اما چرا آن را منتشر و به اصطلاح «همگانی» می‌کند؟ اگر تماشاگر فیلم یا سینماگر، از نظر ناقد بی‌اهمیت هستند و به هررو مخاطب او محسوب نمی‌شوند و صرفاً مکالمه‌اش با فیلم را مهم می‌داند، پس چرا نوشته‌اش را منتشر می‌کند و به دست و چشم آن نااهلان می‌سپارد؟» پاسخ این است که گفتگوی هیچ ناقدی با فیلم در حکم «حرف نهایی» یا «کلام آخر» در شناخت آن

اثر نیست. در این گفتگو معنای اصلی و حتی چشم‌انداز معناشناسیك اثر به گونه‌ای قطعی و یقینی کشف نمی‌شود. این مکالمه صرفاً *لحظه‌ای* است از افق دلالت‌های معنایی اثر؛ و تأویل هر ناقد فقط یکی از امکانات تأویل است. مکالمه‌ی کارساز فرهنگی گفتگویی است *میان* تأویل‌کنندگان بسیار که هریك شرح مکالمه‌ی خود با اثر را ارائه کنند. از این نکته‌ی درست که ناقد آموزگار نیست، یا مخاطب اصلی او اثر هنری است نه کسی دیگر، نمی‌توان به این نتیجه‌ی نادرست رسید که نظر دیگران به چشم او بی‌اهمیت است، یا دیگران همه نااهل و ناواردند. مکالمه‌ای که ناقد با اثر آغاز می‌کند، با تأویل‌کنندگان دیگر ادامه می‌یابد، اما همچنان سویه‌ی اصلی و تعیین‌کننده کلامی است که میان او اثر رد و بدل می‌شود. به‌هر رو، تنها پس از *انتشار* مکالمه‌های گوناگون با اثر، و در گام بعد با ایجاد گفتگوی آزادانه میان تأویل‌کنندگان می‌توان امید داشت که راه ادراك افق معناشناسیك اثر گشوده شود. ناگفته پیداست که این مکالمه‌ی فرهنگی وقتی جدی گرفته می‌شود و کارآیی دارد که حقوق شرکت‌کنندگان در آن برابر باشد. آن ناقدی که خود می‌پندارد «حرف آخر» را زده است و کلید شناخت اثر تنها در دست اوست (چنین کسی معمولاً مدعی است که به «روش علمی» مسلح است) حقی برابر با دیگران دارد. این ناقد اگر از نعمت زندگی تا حدودی طولانی برخوردار باشد (البته اگر نعمت باشد) خواهد دید که سرانجام یکی از شرکت‌کنندگان در مکالمه‌ای طولانی بوده است و برخلاف خوش‌پنداری‌های آغازینش که باور داشت معنای اصلی اثر را شناخته است، نقدش در بهترین حالت تنها یکی از تأویل‌های ممکن در سنت مکالمه بوده است (اکنون از این نکته بگذریم که مطلق‌گرایی و جزمیت در فراشد شناخت همواره به گونه‌ای منفی به کار می‌آیند). باری اگر ناقد «مسلح به روش علمی»

ما هوشمند باشد، در همان سال‌های زندگیش (که فرض کردیم تا حدودی طولانی است) با شگفتی خواهد دید که بنیان روش علمی کارش درهم ریخته است.

۲

پل ریکور متن را «ثبت هرگونه سخن در نوشتار» خوانده است. او از جمله‌ای با ساده‌ترین شکل روایی، تا رمانی طولانی رامتن دانسته است. دشواری و کاستی تعریف ریکور آنجا نمایان می‌شود که او متن را به نوشتار تقلیل می‌دهد و میان «تثبیت نوشتاری» و بیان گفتاری سخن تمایز می‌گذارد. نوشتار به معنایی کلی، نظامی در ارتباط انسانی است: نشانه‌هایی گرافیک (بصری ـ فضایی) که دو یا سه‌بعدی هستند و پیامی تحلیل‌پذیر را در بر دارند. ژاك دریدا در نخستین آثارش نشان‌داده است که نوشتار نظام علامت‌هایی است که نه فضایی (مکانی) هستند و نه زمانمند، بل به کارکرد ذهن و خاطره مرتبط می‌شوند و سرچشمه‌ی حس به حساب می‌آیند مفهوم «علامت» بدین سان تمایزی را از میان می‌برد که میان «انگاره‌های تصویری ـ گرافیك» و «نشانه‌های آوایی» ساخته شده است؛ و معمولاً براساس این تمایز است که همگان نوشتار و گفتار را در دو پله‌ی متفاوت در پایگانی فرضی جای می‌دهند. دریدا در نقد به کلود لوی استروس که معتقد است «شماری از جامعه‌های به اصطلاح ابتدایی فاقد نوشتارند»، تأکید کرد که نوشتار با خط یکی نیست و دستگاه علائم گرافیك معنایی گسترده‌تر از خط دارد. توتم‌های اقوام به اصطلاح «ابتدایی» گونه‌ای نوشتارند. تصاویری که افراد این اقوام ترسیم می‌کنند، یا سیماچه‌هایی که بر چهره می‌زنند، یا رنگ‌هایی که در انواع تن‌پوش‌های خود به‌کار می‌برند، و حتی شمار زیادی از حرکت‌ها و رسم‌ها و مناسك آیینی آنان (اشکال

ریکور، ۱۳۷

دریدا.

تصویری ـ فضایی که می‌آفرینند و پیش از هر چیز زاده‌ی ذهن و خاطره‌اند) نوشتار است.

اکنون به تعریف پل ریکور از متن بازگردیم. حتی اگر مفهوم گسترده‌ی نوشتار را هم در این تعریف وارد کنیم (که به‌هر رو مورد نظر ریکور نیست) باز هم تعریف او تحدید مفهوم متن است. زیرا هنوز دربند تمایز گفتار / نوشتار باقی است. بنا به این تعریف قطعه‌ای موسیقی، هنگامی که شنیده می‌شود متن نیست و زمانی که نوشته می‌شود (اشکال گوناگون ثبت علامت‌های آوایی و صوتی، به‌ویژه نگارش نت‌ها به قاعده‌ی خطوط حامل، و کاربرد نشانه‌های نت‌نویسی چون کلیدها، شماره‌ها و...) متن است. یا شعری از ریلکه چون با آوا ادا می‌شود (به اصطلاح «دکلمه» می‌شود) متن نیست و هنگامی که در کتابی نوشته یا خوانده می‌شود متن است. یا فیلم خاموش متن است و فیلم گویا متن نیست. به بیان دیگر تعریف ریکور استوار به پایگانی است که در آن گفتار از نوشتار برتر دانسته می‌شود، و چون حضور بی‌میانجی امکانپذیر نباشد به «متن» نیاز می‌افتد. این «آوامحوری» بنیان فلسفی خود را در «متافیزیك حضور» و «کلام محوری» می‌یابد. یعنی چنین فرض می‌شود که در مکالمه‌ی آوایی معنا حاضر است (چون مکالمه‌کنندگان زنده به گونه‌ای مستقیم پیش روی همدیگر حاضرند) و در مکالمه‌ی نوشتاری (مکالمه میان خواننده و متن) معنا پنهان است. اما دریدا نشان داده است که در گفتار نیز همچون نوشتار معنا حاضر نیست و ایجاد پایگانی (سلسله مراتبی) که در آن گفتار بر نوشتار برتری داشته باشد، ریشه در سنت نادرست متافیزیك غربی در ایجاد «تقابل‌های دوگانه» دارد.

اکنون اگر از این دیدگاه «کلام محور» فراتر رویم، می‌توانیم تعریف ریکور را به‌گونه‌ای دقیقتر ارائه کنیم: «ثبت هرگونه سخن در

نظام نوشتاری (و فضایی ـ دیدنی یا گرافیك) و آوایی، متن است». بدین‌سان فیلمی سینمایی، همچون پرده‌ای نقاشی، یا قطعه‌ای موسیقی، یا نوشتاری علمی، یك متن محسوب می‌شود. و مقصود از «خواندن» این متن، نه معنای آشنای خواندن نوشتار، بل کنش دریافت متن از سوی مخاطب در کلیترین شکل آن است.

۳

مؤلف اثری علمی می‌کوشد تا معنا یا معناهای خاصی را در نوشته‌اش بگنجاند. نیت، اراده و قصد آگاهانه‌اش طرح این معنا یا معناهای خاص و فهماندن آن به مخاطب، به ساده‌ترین روش بیان و از نزدیکترین راه ممکن است. دانشمند تلاش می‌کند تا ابزاری را به کار گیرد که این معناهای ویژه را صریح و رها از هرگونه ابهام معنایی به مخاطبش منتقل کند. هرچند میان نشانه‌ای نوشتاری در علم شیمی و عنصر واقعی شیمیایی در جهان طبیعی فاصله هست (و نیز میان آن نشانه و تصور ذهنی ما از عنصر) اما مؤلف مقاله یا کتابی در علم شیمی می‌داند که در به‌کار بردن فرمولی شیمیایی، نشانه جدا از آن فاصله کارآیی دارد. یعنی دلالت نشانه در علم شیمی زود و آسان شناخته می‌شود. آرمان سخن علمی رسیدن به قطعیت و ایقان است و به «تك‌معنایی». گزاره‌ای علمی باید تنها یك معنا بدهد، جدا از اینکه آن معنا حقیقت داشته باشد یا نه. در زبان علم استعاره و مجازهای بیان مطرودند. آیا سخن علمی به آشکارگی، قطعیت و تك‌معنایی دست یافته است؟ یا اساساً امکان دستیابی به آن‌ها را دارد؟ اینجا بحث و جدل‌هایی را که در این مورد مطرح شده‌اند ناگزیر رها می‌کنم. تنها یادآوری و تأکید بر این نکته ضروری است که آرمان سخن علمی رسیدن به قطعیت است و دانشمند هدف خود را دستیابی به زبانی می‌داند پیراسته از هرگونه ابهام معنایی.

اما سخن زیبایی‌شناسیك را با این آرمان سر و کاری نیست. آفرینش اثری هنری فراشدی صرفاً ارادی و آگاهانه نیست. سینماگر حتی آنجا که قصد دارد معنایی خاص را در اثرش مطرح کند، ناخودآگاه معناهای دیگری می‌آفریند یا همراه با معنای مورد نظرش، معناهای یکسر تازه‌ای ارائه می‌کند. او از این معانی جدید در زمان آفرینش هنری، آگاهی چندانی نداشت و به هررو نیّت او طرح این‌ها نبود. زبانی که سینماگر به‌کار می‌گیرد در گوهر خود زبان ابهام و وجود «معناهای چندگانه»، استعاری و مجازی است. فیلم همچون متنی زیبایی‌شناسیك معنایی یقینی ندارد. بسیاری از فیلم‌های برجسته‌ی «تاریخ سینما» معناهای گوناگون و حتی متضادی دارند. طرح بسیاری از آنان این ابهام معنایی را بازمی‌تابد: همچون *اتاقك دکتر کالیگاری* روبرت وینه، *سولاریس* و *ایثار* آندری تارکوفسکی، *سال گذشته در مارین باد* آلن رنه، *ماجرا* میکل آنجلو آنتونیونی، *راشومون* آکیرا کوروساوا و... دیوید بوردول نشان داده‌است که دستکم چهار تأویل یکسر متفاوت می‌توان از فیلم *جادوگر شهر زمرد* ویکتور فلمینگ ارائه کـرد. حتی سینماگرانی که در زمان ساختن فیلم‌ها، براساس نقشه‌ای یکسر حساب شده کار می‌کردند، و در پی ایجاد «تصاویری استیلیزه» بودند (آلفرد هیچکاك) بارها به این نکته اعتراف کرده‌اند که نتیجه‌ی کار (از دیدگاه معناشناسیك و از سویه‌های دیگر) برخلاف انتظار آغازین آنان شکل گرفته است. از *پول* و *زن نازنین* برسون می‌توان تأویل‌های متفاوت یافت. به عنوان مثال تأویل‌های اجتماعی، تأویل‌های متافیزیکی (به دلیل نیافتن عنوانی بهتر این اصطلاح را به‌کار برده‌ام) و... تلاش برای اثبات این که تنها یکی از این تأویل‌ها درست است کاری بیهوده خواهد بود.

بوردول.

مجازهای بیان و انواع کنایه با ابهام معنایی اثر هنری رابطه دارند

و از این‌رو کاربردشان گریزناپذیر است. در آفرینش و نیز در نقد و بررسی هر شکلی از متنی زیبایی‌شناسیك (و در آن میان متن سینمایی) آگاهی از «نظریه‌ی بیان» و اشکال کاربرد مجازها و زبان کنایی ضرورت تام دارد. از همان نخستین گام اثر هنری «جهان متن» یا «واقعیت دوم» را می‌آفریند. جهانی که پاری برگزیده از جهان طبیعی و پدیداری نیست، بل در گوهر خود با آن تفاوت دارد. مفهوم ارسطویی تقلید از جهان عینی و پدیداری نه بازسازی این جهان، بل آفرینش دنیایی تازه است. گوهر هنر ایجاد فاصله با واقعیت خارجی است. سخن هنری نظامی از رمزگان و نشانه‌های جدید است که دلالت‌هایی تازه‌تر (و فراتر) از دلالت‌های نشانه‌شناسیك آشنای جهان پدیداری دارد.

فیلم همچون اثری هنری معنایی قطعی، یکه و نهایی ندارد. اگر همچون دریدا بخواهیم ثابت کنیم که معنا هرگز *حاضر* نیست و هرگونه سخن (و سخن علمی نیز) «زبان‌گونه» است و براساس فاصله با مدلول‌ها شکل گرفته اسب و معنایی یکتا ندارد؛ و باز در پی اثبات این نکته باشیم که باور به حضور معنا «متافیزیك حضور» است، آنگاه سخن و اثر هنری نخستین و بهترین مثالی است که خواهیم یافب. حتی اگر احکام شالوده‌شکنی را در آغاز، نادرست، افراطی و کلی به‌حساب آوریم، باز در بحث از سخن هنری بارها ناگزیر می‌شویم که به‌درستی و کارآیی آن‌ها اعتراف کنیم؛ زیرا در این سخن بنیان کار *آگاهانه* بر فاصله‌ی با معناست. حتی رآلیست‌ها و ناتورالیست‌ها نیز هنگامی که به آفرینش «جهان روایت و داستان» دست می‌یازند، از واقعیت فاصله می‌گیرند و بی‌آنکه بدانند یا بخواهند حضور خودبخودی معنا را منکر می‌شوند.

این پندار که اثر هنری معنا یا معناهای قطعی، **یقینی و قطعی** دارد،

با باور بسیاری از نظریه‌پردازان به «اصالت نیت مؤلف» همخوان است. به گمان آنان معنای اصلی و نهایی هر اثر هنری همان معنایی است که مؤلف در زمان آفرینش اثر در سر داشته است. از این‌رو، آنان معتقدند که درباره‌ی معنای متونی که مؤلف آن‌ها ناشناخته است یا «متون مقدس» که به گفته‌ی شلایر ماخر «نیّت مؤلف والای آن‌ها را نمی‌توان حتی به گمان آورد» هرگز به یقین و قطعیت نخواهیم رسید. جدا از این متون، کار نظریه‌ی هنری به دست آوردن دلایل قاطع و یقینی است که نیّت مؤلف را در آفرینش هر متن آشکار کند. بدین‌سان شناخت تاریخی، زندگینامه‌ای و روانشناسیك «موقعیت نگارش متن» اهمیت می‌یابد و هدف نقادی این می‌شود که «نیّت مؤلف را، حتی آنجا که بر خود او نیز پوشیده است، دریابیم». این نظر که معنای اثر چیزی نیست جز آنچه مؤلف اثر خواسته است، بارها از سوی نظریه‌پردازان و فیلسوفان ـ به‌گونه‌های متفاوت ـ مطرح شد، اما در پایان سده‌ی نوزدهم ویلهلم دیلتای وظیفه‌ی دفاع نظری از آن را به‌عهده گرفت. یکی از دو شاخه‌ی اصلی هرمنوتیك که معمولاً آن را «شاخه‌ی کلاسیك» می‌خوانند، پس از دیلتای این بنیان نظری را پذیرفت و تکامل داد. در دوران نزدیکتر به ما، کتاب *اعتبار تأویل* نوشته‌ی اریك. د. هرش نمونه‌ای از تدقیق مباحث این دیدگاه محسوب می‌شود.

نظریه‌های جدید زیبایی‌شناسیك، به‌ویژه پس از قدرت گرفتن نقادی نو در کشورهای انگلوساکسون از یکسو، و تأثیر عقاید فرمالیست‌های روسی بر ساختارگرایان از سوی دیگر، نظریه‌ی شاخه‌ی «هرمنوتیك کلاسیك» را نمی‌پذیرند. از این‌رو، در این سده مباحث تازه‌ای در هرمنوتیك مطرح شده است که هرچند تا حدودی ریشه در اندیشه‌ی شلایر ماخر دارد، اما پیدایش آن، به‌گونه‌ای کامل و آگاهانه به آثار مارتین هیدگر باز می‌گردد. براساس نظریه‌ی

هرمنوتیك مدرن، هرگونه متن (و به گونه‌ای خاص متون زیبایی‌شناسیك) معانی نهایی و یقینی ندارند.

اکنون به نکته‌ی اصلی بحث خود یعنی فیلم بازگردیم. حتی اگر مؤلف فیلمی آگاهانه تلاش کرده باشد تا معنا یا معناهای ویژه‌ای را در فیلم طرح کند، از آنجا که آفرینش هنری فراشدی ناخودآگاه است و نیز ابزار بیان هنری (در وجه کلی آن: زبان) در گوهر خود سازنده‌ی ابهام معنایی است، هر فیلم چیزهایی می‌گوید که گفته‌ی سازنده‌اش نیست و چه‌بسا مخالف حتی متضاد با ایده‌ها و اندیشه‌های سینماگر باشد. نیت سینماگر هرچه باشد در *شکل* فیلم نمایان و لحظه‌ای از آن می‌شود. نظریه‌ی هرمنوتیك کلاسیك کار پژوهش معناشناسیك هر فیلم را به اصطلاح «تعلیق به محال» می‌کند، زیرا هرگز نمی‌توان به کلیّت کارکردهای ذهن سینماگر در زمان آفرینش پی برد. بسیاری از جنبه‌های فیلم و اساساً کلیّت کارکرد ذهن، بر خود سینماگر نیز پوشیده است؛ و نکته‌ی مهم اینجاست که اثر هنری محصول و یا بازتاب آن سویه‌ی پنهان و پوشیده است. دایـره‌ی معنایی هر فیلم امکانی است که در تأویل تماشاگر نهفته است. یعنی هر تأویل یکی از «امکانات معنایی فیلم» است و صرفاً از راه مکالمه میان تماشاگران می‌توان *افق معنایی اثر* را شناخت. به این اعتبار «اختلاف در تأویل‌ها» نه تنها مشکل‌ساز نیست بل در فراشد شناخت افق معنایی هر فیلم نکته‌ای است چاره‌ساز و ناگزیر. از دیدگاه «هرمنوتیك مدرن» واقعیت ساخته‌ی زبان و تأویل‌هاست. نیچه که می‌گفت «حقایق در خود وجود ندارند» به افسون و نیرنگ خرد اشاره می‌کرد که تأویل یا تأویل‌هایی را به جای واقعیت معرفی می‌کند. پرسش درست خواهان پاسخی قطعی و نهایی نیست، صرفاً امکان ایجاد سلسله‌ای از پرسش‌های جدید است.

مکالمه به معنای رد و بدل فوری و بی‌میانجی اندیشه‌هاست. چنین مبادله‌ای میان سینماگر و تماشاگر وجود ندارد. سینماگر به پرسش‌های تماشاگر پاسخ نمی‌دهد، و به‌راستی از آن‌ها بی‌خبر است. تماشاگر در زمان آفرینش فیلم غایب است و سینماگر در زمان کنش دریافت آن حضور ندارد. فیلم به مثابه متن همواره پنهانکار است. تماشاگر با فیلم گفتگو می‌کند و نه با کسی یا چیزی دیگر. او از راه ساختن داستان فیلم (براساس طرحی که در فیلم ارائه شده است) آفریننده‌ی سویه‌ی روایی است و از راه کشف یا ساختن دلالت‌های معنایی «اثر را کامل می‌کند». اگر آفریننده‌ی فیلم زنده باشد و تماشاگر او را به گونه‌ای مستقیم رویارو ببیند و از او مثلاً درباره‌ی فیلمی که ساخته است بپرسد، به فاصله‌ای که میان این آدم زنده و آن موجود فرضی که در زمان دیدن فیلم در ذهن خویش تصویر کرده بود آگاه می‌شود (و معمولاً یکه می‌خورد و ناامید می‌شود). مهمتر از این، تماشاگر درمی‌یابد که پاسخ‌های واقعی را باید از فیلم گرفت و نه از سینماگر. پل ریکور می‌گوید که خواندن کتاب به این معناست که نویسنده‌اش را مرده‌ای فرض کنیم، تنها در این حالت مناسبت ما با کتاب کامل خواهد شد. مؤلف دیگر توانایی پاسخ گفتن ندارد و پندار ما که پاسخ‌ها را باید از او طلب کنیم، از میان می‌رود. آنگاه متن وظیفه‌ی پیشبرد مکالمه را به عهده خواهد گرفت.

غیاب سینماگر در زمانی که تماشاگر فیلم را تأویل می‌کند، میان دلالت‌های معنایی نشانه‌ها و مفاهیم ذهن سینماگر و نشانه‌ها و مفاهیم ذهن تماشاگر فاصله می‌اندازد. هر متن نظام دلالت‌های معنایی خاصی را برای مؤلف دارد و نظام دلالت‌های معنایی ویژه‌ای را برای هر هر مخاطب. هرگونه سخن هر *بار* که در پیکر متن ارائه می‌شود دلالت خاصی دارد و نیز هر *بار* که دریافت می‌شود، ارجاع و دلالت تازه‌ای دارد. دریافت متن (خواندن، شنیدن، یا دیدن) ایجاد

سخن تازه‌ای است که به جای سخن مؤلف به‌کار می‌رود. شناخت شخصی از نظام دلالت‌ها تأویل متن است. ایجاد مناسبت میان هر اثر با متنی دیگر ـ آنچه نظام مناسبات «بینامتنی» خوانده می‌شود ـ در حکم ساختن نظام دلالت‌های معنایی کاملاً شخصی مخاطب است. این ارتباط درونی متون از یکسو سازنده‌ی مفاهیم کلی ادبیات، سینما، نقاشی، موسیقی و... است، و از سوی دیگر سازنده‌ی دوره‌های تاریخ هنر، یا «جهان»های خاص. به دلیل این مناسبات است که از «جهان یونانی»، یا «جهان بیزانس» یا «جهان رنسانس» یاد می‌کنیم.

مناسبات بینامتنی در سینما، در آشکارترین سویه‌اش رابطه‌ی میان فیلمی مشخص است با فیلم مشخص دیگری. همچون مناسبت میان فیلم وودی آلن *دوباره اون قطعه‌رو بزن سام* با فیلم مایکل کورتیز *کازابلانکا*. در این مثال وودی آلن خود خواسته است که آثارش با ارجاع به متنی دیگر دریافت (مطرح و شناخته) شود و این خواست او حتی در نام فیلم نیز آشکار است. مثال ادبی مشهوری که به‌سرعت به ذهن می‌آید *یولیسس* جیمز جویس است که اشاره‌ای است به *ادیسه‌ی* هومر. در مواردی مؤلف به هر دلیل، این مناسبت بینامتنی را پنهان می‌کند؛ گاه مناسبت در طرح روایی است، گاه در ساختار و شیوه‌ی پرداخت؛ و گاه به گونه‌ای هنرمندانه لحظه‌ای از یك فیلم، بنیان فیلمی دیگر می‌شود... به‌هر رو نکته‌ی دشوار اینجاست که مخاطب هر اثر هنری نیز خود مناسبتی میان متون گوناگون می‌سازد (که چه بسا آفرینندگان آن متون از این مناسبت یکسر بی‌خبر بوده‌اند). در بسیاری موارد تماشاگران این مناسبت بینامتنی را از راه کاربردهای همانند کدها (به‌ویژه در یك ژانر) می‌یابند. یعنی بسیاری از فیلم‌های وسترن را به یکدیگر مرتبط می‌کنند، یا همانندی‌هایی میان ملودرام‌ها یا موزیکال‌ها می‌یابند. گاه

فیلم‌ها به دلیل موقعیت‌های (و به‌ویژه گفتار) مشابه همانندی‌هایی می‌یابند، همچون مثال: همانندی ملاقات زن و مرد فیلم‌های *پاریس تگزاس* ویم وندرس، *جانی گیتار* نیکلاس ری و *قطار سریع‌السیر شانگهای* فون اشترنبرگ. افزون بر این، هر مخاطب در تأویل اثری هنری آن را به رخدادهای شخصی زندگیش، یا متون مورد علاقه‌اش، یا رخدادهای تاریخی یا... مرتبط می‌کند و جهان دلالت‌های معنایی شخصی و خاص خود را می‌آفریند؛ و این همان مفهوم شخصی کردن اثر در زمان تأویل است، مفهومی که در همان گام نخست به گستره‌ی روانشناسی فردی وارد می‌شود و نظریه‌ی هنری قادر به تدوین ساز و کار و روشن کردن قاعده‌هایش نیست.

در زبانشناسی جمله را کوچکترین و ساده‌ترین واحد سخن به‌حساب می‌آورند و کارکرد ارجاعی زبان را در جمله می‌یابند. نیت گوینده و رویکردش به واقعیت، نخست در جمله تحقق می‌یابد. کارکرد ارجاعی زبان فاصله‌ی میان دال و مدلول را می‌پوشاند. به بیان بهتر اهمیت آن فاصله را منکر می‌شود. شنیدن و خواندن جمله به آن *اینجا و اکنون* (مکان و زمان کنش دریافت) معنا می‌دهد. یعنی شنونده یا خواننده جمله را تحقق می‌بخشد. جمله در جهان دلالت‌های معنایی تازه‌ای قرار می‌گیرد و به فاعل یا سوبژه‌ی تازه‌ای تعلق می‌گیرد. شنونده و خواننده جمله را در این جهان تازه معنا، یا به بیان دیگر تأویل می‌کنند. حتی اگر همچون هامپتی دامپتی در *آلیس در سرزمین شگفتی‌ها* بگوییم: «وقتی من واژه‌ای را به کار می‌برم همان معنایی را می‌دهد که من خواسته‌ام، نه کمتر، نه بیشتر.» باید بپذیریم که شنونده نیز آزاد است تا همان معنایی را از واژه‌ی هامپتی دامپتی درك کند که خود خواسته است، نه کمتر، نه بیشتر. و از این تفاوت میان معنای مورد نظر گوینده و معناهای فراوانی که

شنوندگان تحقق می‌دهند «افق دلالت‌های معنایی» پدید می‌آید. از این‌روست که «اختلاف در تأویل‌ها» ضروری و مهم است. باری، دریافت فیلم به چیزی همچون مکالمه بدل می‌شود: مکالمه‌ای میان تماشاگر و فیلم. بدین‌سان فیلم که تا لحظه‌ی دیدنش ساحت نشانه‌شناسیك داشت، از لحظه‌ی دیدن به بعد ساحت معناشناسیك می‌یابد.

۴

از دیدگاه تاریخی هرمتن در دو افق معنایی متفاوت جای می‌گیرد. یکی افق روزگار پدید آمدنش و دیگری افق روزگاری که در آن دریافت می‌شود. دلالت‌های معنایی *شکوفه‌های پژمرده‌ی* گریفیث در ایام سینمای خاموش، با دلالت‌های معنایی آن در دوران ما متفاوت است. به همین شکل دیدن فیلمی از اریك رومر در یك روزگار، اما در دو افق دلالت‌های معنایی ـ فرهنگی متفاوت یکسان نخواهد بود. تازه‌ترین مباحث هرمنوتیك عنوان «زیبایی‌شناسی دریافت» دارد، و به‌ویژه در آلمان طرح شده و به نام «مکتب کنستانس» مشهور شده است. آثار پیشروان این مکتب (به‌ویژه ولفگانگ آیزر، و هانس روبر یاس) بر دو نکته‌ی مهم متمرکز شده است: فراشد «خواندن» (به‌معنای جامع یعنی رویارویی با متن و دریافت آن) و چگونگی مکالمه میان دو افق فرهنگی متفاوت.

یاس. آیزر.

زمانی کالینگوود فیلسوف انگلیسی گفته بود: «صرفاً زمانی می‌توانیم متنی را بشناسیم که از پرسش‌هایی باخبر شده باشیم که قرار است متن به آن‌ها پاسخ دهد». این پرسش‌ها همه در متن وجود دارند، گاه آشکار، گاه نهان و جذابیت خواندن هر متن را می‌سازند. اما باید دانست که این پرسش‌ها دیگر در زمینه‌ی آغازین خود، یعنی در افق معنایی روزگار پدید آمدن متن مطرح نمی‌شوند، بل در زمانه‌ی

خواندن متن (همزمان با روزگار دریافت‌کننده‌ی متن) حضور می‌یابند. پرسشی که از نظر صوری واحد است در دو زمانه‌ی متفاوت پاسخ‌های گوناگون و حتی متضاد خواهد یافت. به بیان دیگر معناهای گوناگون و گاه متضاد می‌یابد. گادامر می‌گوید: «شناخت، فراشد درهم شدن این افق‌هایی است که در آغاز به‌نظر می‌رسد که از یکدیگر مستقل هستنـد». ما دلالت‌های معنایی اثری از روزگاری گادامر، ۲۷۲
دیگر (متعلق به فرهنگی دیگر و نظام دلالت‌هایی متفاوت) را *امروزی* می‌کنیم. آثار کلاسیك وقتی امروز دریافت می‌شوند، معنایی امروزی می‌یابند.

هر اثر کلاسیك که امروز دریافت می‌شود، برای این روزگار پرسش‌هایی مطرح می‌کند، و انتظار پاسخ‌هایی از خواننده دارد. گاه این کنش چنان کامل است که به نظر می‌آید آن متن اساساً برای امروز نوشته شده است. پس مکالمه‌ی راستین میان دو افق معنایی آغاز می‌شود. *ایلیاد* برای رمانتیك‌های آلمانی معنایی داشت، برای گوته معنایی دیگر و برای اندیشگر امروزی معنایی متفاوت. در یك افق فرهنگی بازگشت کوتاه مدت هکتور به شهر و دیدارش با اندروماك زیباترین لحظه‌های حماسه‌ی هومر است، و در افق فرهنگی دیگری شرح دقیقی که هومر از هر یك از قتل‌ها می‌دهد بهترین دقایق حماسه‌ی هومر است. گوته *ایلیاد* را پیش از هر چیز اثری تغزلی می‌داند و سرجو لئونه آن را «نخستین فیلم وسترن» می‌خواند. گاه دو روایت متفاوت از داستانی ارائه می‌شود که یکی به افق دلالت‌های معنایی ـ فرهنگی روزگار دریافت متن نزدیکتر است.

مکالمه‌ی مخاطب با اثر در حکم جلوه‌ای از مکالمه‌ی دو افق معنایی گوناگون است. همانطور که مکالمه میان تأویل‌کنندگان سازنده‌ی جهان متن است، مکالمه‌ی تاریخی ـ فرهنگی میان

افق‌های متفاوت سازنده‌ی سنت است. از این حکم نتیجه‌ی مهمی به‌دست می‌آید. تکامل هنری برخلاف نظر فرمالیست‌های روسی جایگزینی عناصر تازه به جای عناصر کهنه نیست. مکالمه‌ی دو افق بدین معناست که کهنه از میان نمی‌رود؛ هر اثر هنری راه‌حل‌های ممکن است برای مسأله‌های کهن. به همین شکل می‌توان گفت که هر تأویل به‌گونه‌ای نسبی (برای زمانی خاص در پیوند با دورانی تاریخی) درست است؛ اما هیچ تأویل به گونه‌ای قطعی و مطلق درست نیست. دریافت متن یعنی درهم شدن دو افق معنایی متفاوت.

۵

مکالمه با کسی درباره‌ی خود او راستی که کار دشواری است. هرگاه کلام از مرز «خود او» بگذرد و به مشخصه‌های فرهنگی یا تاریخی وجودش برسد کار ساده‌تر می‌شود. اما وقتی «به خود او» باز می‌گردد، دشواری‌های فراوان سر برمی‌آورند. هرکس در اندیشیدن و سخن گفتن از خویشتن درگیر قید و بندها رفتار می‌کند و مخاطبش ناگزیر از رعایت دقت‌ها و ملاحظه‌های خاص می‌شود. از سوی دیگر، بر هیچ کس چیزی پوشیده‌تر از خود او نیست. وقتی می‌کوشیم لحظه‌ای پنهان از وجود خویش را بشناسیم کارکرد «ناآگاهی» را می‌جوییم و این جستاری است دشوار و در مواردی ناممکن. مکالمه با فیلم از این احکام جدا نیست. کشف افق فرهنگی و اجتماعی یك فیلم چندان دشوار نیست. در این موارد دانسته‌های تماشاگر به یاری او می‌آید و نیاز چندانی به نظریه‌ی هنری احساس نمی‌شود. اما یافتن آن عنصری که گوهر فیلم را شکل می‌دهد نیازمند نظریه‌ی هنری است. یعنی برای شناخت عنصری که فیلمی را از نوار تصاویر متحرك بدل به اثری سینمایی می‌کند، جمله یا سخنی عادی را به متنی ادبی تبدیل می‌کند، عبارتی آهنگین را عبارتی موسیقایی

می‌سازد، عنصری که رومن یاکوبسن و فرمالیست‌های روسی آن را «ادبیّت» نامیده‌اند، نیازمند نظریه‌ی هنری هستیم. یافتن پاره‌های پنهان وجودی و راز نهفته‌ی فیلم دشوار است و گریز به علوم، علوم انسانی و فلسفه، چندان سودی ندارد. پیشاپیش باید دانست و پذیرفت که سرانجام چیزهایی را نمی‌توان شناخت، و فیلم به‌مثابه اثری هنری در گوهر خود پنهانکار است و راز در بسیاری موارد، حتی بر سینماگر مؤلفش نیز آشکار نشده است.

مکالمه با کسی که او را دوست نداریم دشوار است؛ به‌ویژه که موضوع مکالمه «خود او» باشد و ما هم بخواهیم، یا بکوشیم، که صادق باشیم. مکالمه با آن فیلم که دوستش نداریم، نه اینکه ناممکن باشد، اما چندان بهره‌ای به بار نمی‌آورد. در نهایت از قاعده‌های بیرونی (و عینی) یاری می‌گیریم تا دریابیم که چرا دوستش نداریم و موفق به کشف رازهای نهانیش نمی‌شویم. شاید به همین دلیل وندرس با خود عهد کرده بود که هرگز درباره‌ی فیلم‌هایی که دوست ندارد ننویسد، و باز شاید به همین دلیل «نقدهای به‌یادماندنی» و «تأثیرگذار» آنهایند که ناقد اثر را دوست داشته است و از سر عشق نوشته است. این نکته که چرا کسی فیلمی را دوست دارد، خود موردی یکسر آشکار و روشن نیست. او تا حدودی می‌تواند مرزهای گستره‌ای را ترسیم کند که فیلم‌های مورد علاقه‌اش را دربر می‌گیرد. سنت‌ها و مکتب‌هایی که این آثار به آن‌ها ـ به‌شکلی ـ وابسته‌اند، انواع بیان هنری مورد علاقه‌اش و... تا حدودی قابل شناخت است، اما مرزهای واقعی عشق را که نمی‌شود تعیین کرد. همواره عناصری از ناخودآگاه در کارند و به این مرزها شکل می‌دهند. دلبستگی‌ها، خاطره‌ها، پیوندهای درونی و بسیاری موارد دیگر کسی را دلبسته‌ی اثری هنری می‌کنند که گاه با نظام خردمندانه‌ای که بدان باور دارد ـ یا خود ساخته است ـ ناخواناست. بارها دلبستگی پرشوری که

ناقدی برجسته به فیلمی سست‌مایه و حتی مبتذل ابراز می‌کند، دیگران را به شگفتی می‌آورد. گاه ـ جدا از هرگونه داوری ارزشی ـ فیلم مورد بحث او، خیلی ساده، در تعارض با احکامی قرار می‌گیرد که پیشتر از آن‌ها دفاع می‌کرد، یا هنوز هم آن‌ها را می‌پذیرد.

زمانی که کسی مکالمه با فیلمی را آغاز می‌کند، پیشاپیش باید شرطی را بپذیرد که بدون آن هرگونه مکالمه ناممکن می‌شود: نیت، اراده و قصد او یگانه مورد تعیین‌کننده‌ی نتیجه نیست. موضوع کلام بارها از مرزهایی که او تعیین می‌کند فراتر می‌رود و باید آماده و پذیرای خطر باشد. این نکته در نخستین نگاه چندان‌مهم‌نمی‌نماید و درست به همین دلیل که ساده و پیش‌پا افتاده دانسته می‌شود، از یاد می‌رود. اما هرکس که تجربه‌ی چنین مکالمه‌ای را داشته باشد می‌داند که این، یکی از مهمترین نکته‌هاست.

تی. اس. الیوت که هم شاعر و نمایشنامه‌نویس برجسته‌ای بود و هم ناقدی سرشناس، به سال ۱۹۶۱ نوشت: «نقد ادبی، کنش متمایز و برجسته‌ی ذهنی متمدن است». امـا، شهرت الیوت بیشتر نتیجه‌ی شعرها و نمایشنامه‌های اوست. هنوز هم شهرتش به عنوان یك ناقد در پرتو اعتبار آثارش در زمینه‌ی «ادبیات آفریننده» قرار دارد. همخوان با برداشتی قدیمی، کار ناقد هنری ـ هرچه هم درخشان و نبوغ‌آمیز باشد ـ در گستره‌ی «ادبیات آفریننده» جای نمی‌گیرد. بنا به این برداشت، ناقد کسی است که درباره‌ی آثار دیگران می‌نویسد و خود چیزی «نمی‌آفریند». هنوز هم، اگر نقدی را که موضوعش اثری هنری است، کاری هنری و آفریننده بخوانیم، حکم ما شگفتی‌آفرین است. اما نوشته‌های والتر بنیامین درباره‌ی کافکا، گوته و بودلر خود آثاری ادبی و درخشان هستند، هرچند که موضوع آن‌ها در گام نخست نه جهان عینی، بل متون ادبی است. ادعای

الیوت، ۹

اینکه آثار رولان بارت در شمار «متون ادبی و آفریننده» قرار دارند، به هیچ‌رو گزافه نمی‌نماید. ارسطو ثابت کرد که تقلید زیبایی‌شناسانه از واقعیت، بازسازی ساده‌ی آن نیست، بل در حکم آفرینش واقعیتی تازه است. به همین شکل می‌توان گفت که نقد نیز واقعیت متنی هنری را بازسازی نمی‌کند و پیچیدگی‌های آن را توضیح نمی‌دهد (و یا ساده نمی‌کند) بل خود سازنده‌ی «جهان معنایی تازه‌ای» به حساب می‌آید. نقد رابین‌وود بر فیلم سرگیجه آلفرد هیچکاك، این فیلم و سازنده‌اش را به ما «معرفی» نمی‌کند، برعکس، سرگیجه است که رابین‌وود را به ما می‌شناساند. با خواندن نقد رابین‌وود با تأویلی وود، ۱۲۳ ـ ۱۱۴
یکسر شخصی آشنا می‌شویم که بهانه‌ی پیدایش آن فیلم هیچکاك است، اما جهانی *تازه* را آشکار می‌کند. پس، با صراحت بگوییم که نقد خوب، اثری هنری است.

نقد بیش از شرح و توصیف فیلم است و کارکردش در یاری به شناخت دشواری‌های فیلم (و بیشتر دشواری‌های فنی آن) محدود نمی‌شود. هر تأویل لحظه‌ای از زندگی معناشناسیك فیلم است. بی‌شك روش‌هایی «علمی» وجود دارند که در شناخت عینی اثر سودمندند. شماری از دشواری‌های فیلم را به یاری شگردشناسی و تاریخ فن‌آوری سینما می‌توان شناخت، همانطور که به یاری فن‌آوری جدید می‌توانیم دریابیم که مثلاً پرده‌ای نقاشی کار لئوناردو داوینچی هست یا نه، یا به یاری روش‌های زبانشناسی (و به ویژه آواشناسی) می‌توانیم روشن کنیم که متنی ادبی به شاعر یا نویسنده‌ای تعلق دارد یا نه. حتی می‌توانیم، تا آنجا پیش رویم که به یاری روش‌های زبانشناسی، «اسلوب‌شناسی»، و ادبیات تطبیقی دلالت‌های معنایی اثری را بررسی کنیم، اما این همه چیزی جز معرفی اثر، یعنی بررسی و شرح مشخصه‌های ظاهری آن نیست، راهی به درون اثر نمی‌گشاید و مکالمه‌ای با اثر آغاز نمی‌کند. نقد

هنری فراتر از این همه می‌رود: تأویل اثر هنری است و آغاز مکالمه با آن.

یادداشت‌ها

Aristote, *La Poétique*, tran. R. Dupont-Roc, J. Lallot, Paris, 1980.

Bordwell. D, Thompson. K, *Film Art, An Introduction,* New York, 1986.

Derrida. Y, *De la grammatologie*, Paris, 1967.

Eliot. T. S, *Selected Prose*, London, 1975.

Gadamer. H. G, *Truth and Method*, London, 1988.

Iser. W, *L'act de lecture*, Bruxelles, 1985.

Jauss. H. R, *Pour une herméneutique litteraire*, Paris, 1988.

Ricoeur. P, *Du Texte a l'action*, paris, 1986.

Wood. R, *Hitchcock's Films*, New York, 1965.

دو تصویر
دلالت تصویری در نقاشی و سینما

لحظه‌ای از زندگی جهان می‌گذرد، تصویرش کن.

پل سزان

۱

در برابر پرده‌ی «مریم مقدس، مسیح و قدیسه آن» ایستاده‌ام. در پس‌زمینه صخره‌های سخت را می‌بینم، و آنگاه لبخند اندوهگین و نگاه‌های دو زن را که از سرنوشت کودك باخبرند؛ و او بی‌خیال با بره‌ای کوچك بازی می‌کند. این جهانِ دیگر پیش چشمانم گشوده و حاضر است. نخست در پیکر مادیش، همچون رنگ‌هایی بر بوم، سپس آن‌سان که باید باشد، همچون حقیقتی که فراتر از زندگی هر روزه می‌رود. بیرون از تالار قدیمی لوور، این جهان در ذهنم به زندگیش ادامه می‌دهد، بی‌شك با تفاوت‌هایی، و هر بار که به یاد می‌آید، دنیایی تازه خواهد شد. پرده‌ی لئوناردو به گونه‌ای مادیتر هم می‌تواند حضور یابد، یعنی در پیکر باز تولید چاپی و تکثیر شده‌اش: دیوارکوبی، یا صفحه‌ای از کتابی. تصویر نقاشی همواره یکجا و به‌گونه‌ای کامل موجود و حاضر است.

تصویر سینمایی، اما گذراست. حتی اگر دوربین مدتی طولانی بایستد و موضوع را ثابت نشان دهد. همچون گلدان کوچکی در *آخر بهار* ازو، وقتی پدر و دختر پس از گفتگویی تلخ به خواب می‌روند. این گلدان لحظه‌ای است از تمامیت فیلم ازو، و برای بازیافتنش ناچارم که از این کلیّت جدایش کنم. فیلم هرگز یکجا و به‌گونه‌ای

بارت. ۱۴۰

کامل، نه در پیش رویم و نه در خیالم حاضر نخواهد شد، چون محدود و وابسته به زمان است. گلدان کوچك ژاپنی پس از آنکه از جهان متن غایب شد، لحظه‌ای از زندگی من خواهد شد.

۲

دقایقی از *داستان توکیو* ساخته‌ی ازو: پس از مرگ مادر، نوریکو پدر را ایستاده بر بلندی می‌بیند که غرق تماشای دریاست. صدایش می‌زند، پدر برمی‌گردد، و به او می‌نگرد. نوریکو می‌گوید که کیزو آمده است. پدر پاسخ می‌دهد: «آهان، چه خوب...» سپس روی برمی‌گرداند و می‌گوید: «ببین چه صبح قشنگی است». هزار بار هم که این نماها را متوقف کنم، تصویری تأثیرگذار به‌دست نخواهم آورد. آنچه دگرگونم می‌کند، تکانم می‌دهد و اندوه عمری را به یادم می‌آورد، میان این تصاویر جای دارد، فراتر از هر انگاره می‌رود، وجودش را مدیون کلام نیز هست، و لحن صدای پدر، و صدای نوریکو، و سکوت، و شیوه‌ی تداوم تصاویر، یعنی گسست نماها و تدوین. به گفته‌ی روبر برسون سینما نسبت میان تصاویر است، و میان تصاویر و آواها، و میان تصاویر و سکوت. پرده‌ی *پی‌یتای* جووانی بلینی را، اما، فقط از راه عناصر تصویری می‌شناسم؛ چیزی فراتر از تصویر در میان نیست. آسمان بنفش شامگاهی، مریم سالخورده (از انگشت‌شمار مریم‌های کهنسال در پرده‌های رنسانس)، مسیحی که مرده است، اما همچون زنده‌ای برپا ایستاده است، و دست‌هاش با نشان میخ صلیب دیده می‌شود، و در رگ‌هاش انگار هنوز خون جریان دارد... همه را می‌بینم و همه چیز را از نسبت اجزاء درونی و عناصر *یك* تصویر درك می‌کنم. برسون، ۱۶

۳

به پرده‌ی لئوناردو نگاه می‌کنم. تا این پرده رنگ‌هایی است بر بوم، من در جهان زندگی هر روزه‌ام به سر می‌برم. چشم می‌بندم و مریم و کودك و قدیسه را می‌بینم. اکنون، آنان در ذهن مـن حاضرند، لحظه‌ای از دنیای خیالی من شده‌اند. هرچند حضورشان را به توان ذهن من مدیونند، اما به واقعیت‌هایی تازه تبدیل شده‌انـد. من، اما، (سارتر، ۲۴۶ ـ ۲۳۹) دیگر در جهان زندگی هر روزه‌ام جای ندارم، بل ساکن دنیای خیالی و جهان متن شده‌ام. تا تصویر، تصویر است، من در دنیای واقعی زندگی می‌کنم، تصویر که تبدیل به واقعیتی شد، من به دنیای خیال گام می‌نهم.

در نقاشی از سکون به حرکت می‌رسم، همه چیز بر پرده‌ای، یا بر گچ دیواری، یا بر صفحه‌ی کاغذی، ثابت کنار یکدیگرند، تا در خیال من به حرکت درآیند. در سینما از حرکت به سکون می‌رسم. همه چیز بر پرده حرکت می‌کنند تا در خیال من به تصویری از یك گلدان قدیمی ژاپنی برسند، در اتاقی تاریك، شبانگاه، وقتی نوریکو و پدرش خوابیده‌اند.

۴

چون تصویر سینمایی در زمان، و با زمان، ساخته می‌شود روایی است. فیلـم همـواره قصه‌گوست و گزارشگر: گزارش داستانی یا (تارکوفسکی، ۱۲۱) تاریخی. سینمای «مستند» که می‌پنداریم شرح رخداد یا رخدادهایی «واقعی» است، در گوهر خود به توالی «پی‌رفت‌ها» در داستانی همانند است، و چون بر پرده می‌آید، بیش از «فیلمی داستانی» واقعی نیست. از سوی دیگر وقتی سینما می‌کوشد تا گزارش از

چیزی ندهد (*اماک باکیا* من‌ری یا سگ *آندلسی* بونوئل) باز فیلم چیزی جز شرح از هم‌گسسته‌ی واقعیتی از هم‌گسسته نیست.

تصویر در نقاشی می‌تواند گزارشگر باشد (و بیشتر چنین است) اما می‌تواند چنین نباشد. پرده‌ای نقاشی تجریدی کاندینسکی دلالتی به جهان بیرون، حتی به «واقعیتی از هم‌گسسته» ندارد. خیلی ساده، هم دال است و هم مدلول.

۵

اشتیاق به روایت را می‌توان از نقاشی‌های مصر باستان تا آثار جوتو در معبد سکروِوینی (پادوا) یافت. هر تصویری از رقاصه‌ی مصری ناکامل است و پیام را در مجموعه‌ی تصاویر باید یافت. همچون هر تصویر از زندگی عیسی مسیح که به تنهایی رساننده‌ی معنایی نیست و در مجموعه‌ی بهم پیوسته‌ی جوتو یافتنی است. سینما را، اما، نمی‌توان با این «روایت تقسیم شده به اشکال» یکسان دانست.

به همین شکل سینما با «داستان‌های مصوّر» نیز تفاوت دارد، یعنی با «فتورمان‌ها» و داستان‌هایی که نقاشی می‌شوند. سینما، بیشتر به یادمان و خاطره همانند است؛ نه به رشته‌ای از تصاویر که بنا به منطقی روایی پی‌درپی می‌آیند، بل رشته‌ای از تصاویر که منطق روایی را می‌آفرینند. سارای جوان و زیبا به ایزاک بورگ سالخورده می‌گوید: «خب، باشه، من کمکت می‌کنم.» و ایزاک به راه می‌افتد تا سال‌های جوانیش را ببیند، انگار فیلمی را. رشته‌ای از تصاویر که «دل را از جا می‌کند». در *توت‌فرنگی‌های وحشی* برگمان «دیدن» مهمترین نکته است. همچون دیدن رؤیایی، یا کابوسی، یا به یاد آوردن و دیدن عمری رفته.

۶

ریکور، ۱۲۶ ـ ۱۱۷ هر اثر هنری سازنده‌ی دنیای خویش است، دنیای متن. و در آن هر چیز بنا به منطق دنیای متن وجود دارد. نشانه‌های بسیاری از آثار هنری هم دلالت به جهان متن دارند و هم به دنیای خارج از متن، یعنی «دنیای واقعی». ایـن دو «مصداق» با یکدیگر تفاوت دارند و هرگز یکی نمی‌شوند. در پاری آثار نشانه‌هایی می‌توان یافت که دلالتی به دنیای بیرون ندارند؛ به همین شکل نشانه‌هایی هم یافت می‌شوند که دلالتی مستقیم به جهان متن ندارند و به بیگانه‌ای همانندند که راه را گم کرده و سر از دنیای متن درآورده است. اما تأویل‌کننده سرانجام، دلالتی بر آن‌ها خواهد یافت. همچون یافتن راز وجود اسکلت جمجمه‌ای که در فضای اتاقی اشرافی شناور است، اتاقی که دو نجیب‌زاده‌ی جوان و متکبر پرده‌ی «سفیران» هولباین در آن ایستاده‌اند و خود خبر ندارند، یا از یاد برده‌اند، که «پیروزی از آنِ مرگ است». لذت آفرینش تصویر و لذت تأویل آن، همین کشف نشانه‌های درونی است. این لذت میان تصویر سینمایی، تصویر نقاشی، تصویر عکاسی و نگاه من به جهان (وقتی آن را زمینه‌ی حکایتی می‌سازم که در ذهنم می‌گذرد) یکسان و به عدالت تقسیم شده است.

زمانی از دیدگاه تاریخی نه چندان دور، حضور درختی در فیلمی، اشارتی بود به درختی، در دنیای واقعی، یا شاید در پاری موارد، وندرس، ۱۸۳ اشارتی بود به درختی در پرده‌ای نقـاشی. اکنـون درخت، بی‌آنکه سینماگر بخواهد (یا حتی بداند) اشارتی اسـ به درختی دیگر در فیلمی دیگر. دخترك شرمسار سر خم می‌کند. چنین حرکتی را به هر شکل که بسازم، یادآور لحظه‌ای است از شکوفه‌های پژمرده‌ی

گریفیث. سینما فرهنگ واژگان و دلالت‌هایش را نوشته است، و از این‌رو از دنیای واقعی گسسته است. نقاشی این کار را با شتابی کمتر، در طول چند سده، به انجام رسانده بود.

۷

هینریش ولفلین نوشته است که می‌توان تاریخ هنرهای تجسمی را تاریخ روش‌های متفاوت بیان، سبك‌ها و مکتب‌ها دانست؛ و آن را چنان نوشت که اشاره‌ای، حتی، به نام یك هنرمند هم در آن ضرورت نیابد، و قهرمانانش گوتیك، رنسانس، باروك و... باشند. درست یا نادرست، این حکم را یکی از مهمترین نظریه‌پردازان هنرهای تجسمی ارائه کرده است، و آثار خود او کوششی است در راه تدوین مبانی نظری این «تاریخ». در مورد سینما، اما، حتی تصور وجود چنین تاریخی را هم نمی‌شود داشت، و ارائه‌ی چنین حکمی یا فرضی، نابخردانه می‌نماید. نمی‌توان گفت که سینما هنوز به سبك‌ها و روش‌های ویژه‌ی بیان دست نیافته است. اما چنین می‌نماید که بنا به طبیعت سینما، روش بیان ویژه‌ی هر مؤلف از بنیان آیین و مکتب می‌گریزد. تاریخ مکتب‌های سینمایی وجود ندارد، یعنی نمی‌تواند شکل گیرد؛ هرچند سبك‌های ویژه شکل گرفته‌اند. کافی است به آثار برسون، برگمان یا درایر دقت کنیم. حتی در آثاری که در یك «ژانر» جای دارند (دارای «کدهای مشترك») تمایز چنان است که نمی‌توان از «سبك» یکسان یا مشترك مؤلف‌ها سخن راند. تفاوت وسترن‌های فورد و هاوکس را به یاد آوریم، یا «موزیکال»های مینه‌لی و مامولیان را. ارلیش، ۵۹

۸

پازولینی هر واحد تصویر سینمایی را «سینم» (Cineme) می‌نامید و پازولینی، ۵۲

آن را همچون واج در زبانشناسی می‌دانست. او در پی یافتن آن قاعده‌ی نحوی بود که همنشینی واحدهای تصویری را ممکن می‌کند. اما با توجه به نتایج نشانه‌شناسی در سینما می‌بینیم که از این قیاس میان سینما و زبان حاصل زیاد نیست. قیاس میان واحد تصویری سینمایی و واحد اطلاعاتی در انفورماتیك هم هرچند در نگاه نخست جذاب می‌نماید، چندان کارآیی ندارد.

واحد تصویر سینمایی یا کادر، پیش از هرچیز منش هندسی و فضایی دارد. درایر این نکته را بهتر از دیگران دانست و به کار بست. او به خط‌ها، حجم‌ها، موقعیت‌های فضایی و «منش معماری گونه‌ی سینما» دقت کرد. آنتونیونی، به‌ویژه در *کسوف* و *صحرای سرخ* کار
اولیه، ۸۸ او را ادامه داد. درایر دانست که عناصر خارج از کادر منطق دیگری جدا از عناصر درون کادر دارند. از این‌رو می‌گفت که هرچه تصویری از دیدگاه موقعیت فضایی خود بسته‌تر باشد، و عناصرش دقیقتر به دو ساحت تقسیم شود، راه به سوی حضور ساحت چهارم یعنی زمان «و ساحت پنجم یعنی روح» آسانتر گشوده خواهد شد.
درایر، ۱۴۲ ـ ۱۲۷ آبل گانس که می‌کوشید تا هر کادر را بر اساس «ضرورت‌های دراماتیك» تعیین کند، بنا به منطق تصویر به معماری نزدیك می‌شد. اژن فینك زمانی که می‌نوشت ما همواره ناگزیریم وجود را محصور در قابی بدانیم و «از چارچوب و قابی که حضورش محتوم است جهان را تصویر کنیم» بر این نکته تأکید داشت که این محدودیت
فینك، ۹۳ سازنده‌ی گسترش عنصر ذاتی (یا معنوی) هر تصویر است.

باور به اهمیت تصاویر استیلیزه همواره سینما را در نوسان میان معماری و نقاشی قرار می‌دهد، یعنی رسیدن از تناسب عناصر تصویری به تناسب حجم‌ها. آیزنشتاین که از نقاشی و به ویژه از طراحی ژاپنی بسیار آموخته بود، سرانجام «تناسب خط‌ها و حجم‌ها» را در رقص یافت، یعنی در جابجایی فضایی حجم. سینمای

اکسپرسیونیست وامدار کوبیسم بود. دگرگونی «نامعقول و غیرطبیعی حجم‌ها» در *اتاقك دکتر کالیگاری* یادآور هدف و توان کوبیسم در کشف و نمایش «ساحت درونی و منطقی هر جزء تصویری» بود.

۹

با آثار برسون سرانجام روشن شد که پیوستگی راستین و دقیق فضای بیرون تصویر و کادر سینمایی تنها به حس بینایی ما مرتبط نیست، تا آنچه را که می‌بینیم از آنچه نمی‌بینیم، جدا کنیم. اینجا، برسون، ۶۲ ـ ۶۱
حس شنوایی ما نیز کارآیی و حتی گاه نقش اصلی دارد. آنچه می‌شنویم، در بیشتر موارد فراتر از عناصر تصویری یك کادر می‌رود.

مهمترین همانندی میان مجموعه‌ای از تصاویر فیلمی از برسون (در یك نما، یا در یك سکانس) و پرده‌ای از ورمیر وجود عنصری ناپیداست. چیزی غایب که می‌دانیم هست اما دیده نمی‌شود، و به همه چیز معنا می‌دهد. پنجره‌ی دختر جوان در پرده‌ی ورمیر به کدام چشم‌انداز گشوده است؟ به پرده‌ای دیگر از ورمیر؟ آن دقت روسو، ۷۱
شگفت‌آور ورمیر به رنگ‌ها (که برگوت پروست را در واپسین لحظات زندگی، مجذوب دیوار زرد «چشم‌انداز دلفت» کرد) همواره اشارتی است به رنگی غایب، و این با قاعده‌ی اصلی کاربرد رنگ پروست، ۳/۱۸۷
در آثار برسون همخوان است. قاعده‌ای که از «شناخت ارج عنصر نادیده» برخاسته است: «فیلمت را همچون ترکیبی ببین از خط‌ها و حجم‌هایی که حرکت می‌کنند، اما از آنچه نشان می‌دهند، و به آن دلالت می‌کنند فراتر می‌روند». برسون، ۹۲

میان اجزاء پرده‌ای از ورمیر «هماهنگی موسیقایی» وجود دارد. کشف این راز دشوار نیست، همچنان که کشف هماهنگی اجزاء در هر مجموعه‌ی تصویری فیلمی از برسون. به همین دلیل صدا نقش

تازه‌ای در آثار برسون می‌یابد و می‌تواند از نسبت میان تصاویر هم، حتی، مستقل شود.

۱۰

تصویر نزدیك یا نمای درشت امکان آشنایی با روح است. آیزنشتاین می‌گفت که تصویر نزدیك یکی از انواع تصویرهای سینمایی میان انواع و امکانات دیگر نیست، بل یگانه امکان خواندن راستین و بنیادین تمامی فیلم است، گونه‌ای نمایش «واقعیت حاکم بر اجزاء آیزنشتاین، ۲۳۸
تصویر» است و «شکل راستین». داوینچی هم این نکته را در مورد کشیدن «تك‌چهره» یادآور شده بود و تماشای تك‌چهره در نقاشی، سینما و عکاسی دو پرسش را پیاپی پیش می‌کشد: به چه می‌اندیشد؟ به چه می‌اندیشم؟ نماهای نزدیك در پایان *لولو* پابست (از صورت و دلوز، ۱۲۷
دست‌های لولو،چشم‌های جك آدمکش و از چاقو) «راز جنایت» را آشکار می‌کند. نمای درشت از صورت مرلین مونرو و جوان سرکش در *ایستگاه اتوبوس* جوشوآ لوگان «راز تردید» را فاش می‌کند؛ اکنون از عشق پنهان زن، که تا اینجا حتی بر خود او نیز پوشیده بود، باخبر می‌شویم. سینما در نمایش چهره‌ی آدمی، درست در جایی که می‌پنداریم به نقاشی بیش از همه نزدیك شده است، به گونه‌ای قطعی از هرگونه هنر تصویرگری دور می‌شود. برگمان: «کار ما با چهره‌ی آدمی آغاز می‌شود. امکان نزدیك شدن به چهره‌ی انسان منش متفاوت سینماست. برگمان، ۵۱

۱۱

در *رؤیاهای* کوروساوا به گونه‌ای مستقیم و صریح به درون رنگ زردِ پرده‌ای از وان‌گوگ می‌رویم، از چشم‌اندازی سینمایی سر درمی‌آوریم، که جهان پرده‌های نقاشی است. در *چهار شب رویابین*

برسون پرده‌های نقاشی تجریدی، گستره‌ای از واقعیت هستند و رخدادهای چهار شب «زندگی» ژاك، گستره‌ی خیال و رؤیا.

میان ایده‌ی «تابلوهای جاندار» (که در گوهر خود ایده‌ای اروتیك است) و *پاسیون* گدار، یا *آرابسك‌های پیروسمانی* پاراجانیان، یا پایان *حکایت‌های دکامرون* پازولینی رابطه‌ی گدار از سینما به نقاشی، یا از نقاشی به سینما، نشسته است. کدام جاندارترند؟ آن مدل‌های زنده، یا آن تصاویر نقش شده بر بوم؟ یا حرکتی بر پرده؟

۱۲

به گمان والتر بنیامین، به دلیل تکثیر و باز تولید مکانیکی اثر هنری، منش رازآمیز اثر، یعنی تجلی از دست می‌رود. اثر هنری دیگر موردی یکه نخواهد بود که با فاصله از مخاطب، حقیقتی مستقل و جاودانه باشد. نسخه‌های چاپی نگاره‌ها، نمونه‌های بدلی مجسمه‌ها، آثار هنری را فاقد اصالت و «ارزش آیینی» کرده‌اند. بنیامین مفهوم تجلی را که در آثار رمانتیك‌های آلمانی اهمیت داشت، به حضور فیزیکی و مادی اثر تقلیل داد. اما تجلی پرده‌ای از لئوناردو، محصول زندانی بودنش در لوور نیست. فاصله‌ی اثر با من فاصله‌ای ژرفتر از فاصله‌ی مناسبات مالکانه، و یا حتی فیزیکی است. این فاصله‌ی دو روح است. اثر چیزی می‌گوید، من چیز دیگری درك می‌کنم. از کجا بدانم که درست دانسته‌ام؟ مکالمه با اثر را ادامه می‌دهم، اما هرگز نمی‌توانم تأویل خود را معنای نهایی اثر بدانم. اثر با حفظ فاصله با من گفتگو می‌کند. از این‌رو دارای تجلی است. بنیامین، ۲۴۳

هنگامی که زوج سالخورده، در خط ساحل آتامی راه می‌روند، دریا را می‌بینم و «لحظه‌ای زیبایی‌شناسیك» آفریده می‌شود. این دقایق *داستان توکیو* از من دورند، چون معنای رازآمیزشان بر من

آشکار نمی‌شود، و به من نزدیکند، چون به یاری گونه‌ای ادراك شهودی، و شکلی از مکاشفه «آن‌ها را احساس می‌کنم». این دیالکتیك سازنده‌ی تجلی است. تجلی ویژه‌ی هنر تصویری، **هنر** موسیقی، هنر روایی و در یك کلام خاص اثر هنری نیست، بل **میان** زیبایی طبیعی و زیبایی هنری مشترك است. فلوبر: «گاه در برابر چیزی بی‌ارزش، همچون قطره‌ای آب، یك گوش ماهی، حتی تارمویی می‌ایستی، بی‌حرکت، چشم‌ها خیره، قلب از تپش باز ایستاده...» (وسوسه‌های سن آنتوان، نسخه‌ی ۱۸۴۹).

۱۳

«نگاه نقاش را داشته بـاش، نقـاش با نگاه کردن می‌آفریند». برسون، ۱۳۲

روبر برسون

۱۴

مارتین هیدگر به سال ۱۹۳۸ در سخنرانی «بنیانگذاریِ با متافیزیكِ تصویر جهان مدرن»، روزگار مدرن را ورود به افق حقیقت از راه چیزی دانست که خود آن را Imaginatio خواند و هرچند برگردان این واژه به انگاره (تصویر ذهنی) چندان دقیق نیست، اما واژه‌ای بهتر برایش نیـافته‌ام. به نظر هیدگر روزگار مدرن خود را همچون نسبت زنده و سازنده‌ای میان جهان و انسان جلوه می‌دهد و این هر دو به قلمرو «انگاره» وارد می‌شوند. انسان چونان فاعل یا سازنده‌ی تصویر، و جهان همچون تولید و باز تولید تصویر. هیدگر می‌گوید: «انسان بیانگر آن چیزی می‌شود که وجود دارد... و تصویر شکل‌گیری آن بیان اسـت». از این‌رو در فراشد این تبدیل انسان از راه تصویرگری یا انگاره‌سازی، به فاعل یا شناسنده یا شکل‌دهنده‌ی چیزها، یعنی سازنده‌ی دوباره‌ی چیزها بدل می‌شود؛ و

هیدگر، ۱۱۵

هیدگر، ۱۳۶ ـ ۱۳۲

این «انگاره‌سازی» تا مرز «گریز از بازسازی جهان» یعنی تا حد آفریدن جهانی تصویری که الگوی آن چیزی جز خود آن نباشد، گسترش می‌یابد. از این‌رو هیدگر می‌گوید که دوران مدرن انسان را ازخود او نجات می‌دهد تا در انگاره‌های او جـای دهد. این حکم به معنای فرا رفتن از حکم نیچه است: «می‌توانیم خود را فقط تصاویری بدانیم... زیرا هستی و جهان تنها همچون پدیداری زیبایی‌شناسیك به‌گونه‌ای جاودانه توجیه می‌شـوند» بـه گمان نیچه آگـاهی انسان از خود، شکلی از بیانگری تصویری (گونه‌ای انگاره‌سازی) از هستی اوست. به بیان دیگر شکلی از حضور زیبایی‌شناسانه‌ی آدمی است. هیدگر، اما، پیشتر می‌رود. او منش مسلط روزگار مدرن را «محاسبه‌گری، برنامه‌ریزی و پیکربندی همه چیز» دانسته است، گونه‌ای تصویرگری به معنـای کلـی بدین‌سان هرگونه تصویرسازی (نقاشی، یا عکاسی یا سینما یا...) شکلی تازه از «بیان متافیزیکی» است؛ گونه‌ای گذر مداوم از موقعیتی که هست، به موقعیت متعالی: انسان از خویش رها می‌شود تا در انگاره‌ی خویش جای گیرد.

هیدگر، ۱۳۶

نیچه، ۵۲

هیدگر، ۱۳۵

یادداشت‌ها

Bergman. I, «Entretien», *Cahiers du cinéma*, octobre 1959.

Bresson. R, *Notes sur le cinématographe*, Paris, 1975.

Deleuze. G, *L'image- mouvement*, Paris, 1983.

Dreyer. C. Th, *Double Reflections*, New York, 1973.

Eisenstein. S. M. Cinematisme, Peinture et cinema, Paris, 1980.

Erlich. V, *Russian Formalism: History- Doctrin*, Yale u.p., 1981.

Fink. E, *De la phenoménologie*, Paris, 1974.

Heidegger. M, «The Age of World Picture» *The Question Concerning Technology* New York, 1977.

Nietzsche. F, *The Birth of Tragedy*, tran. Kaufman. W, New York, 1967.

Olier. C, *Souvenir écran*, Paris, 1979.

Pasolini. P. P, *L'exprience hérétique*, Paris, 1989.

Proust. M, *A la recherche du temps perdu*, Paris, 1954.

Ricoeur. P, *Temps et récit*, Paris, 1983.

Rousseau. J. C, «Bresson, Vermeer», *Caméra/ stylo*, Paris, 1985.

Sartre. J. P, *L'imaginaire*, Paris, 1948.

Tarkovsky. A, *Sculpting in Time*, London, 1986.

Wenders. W, *Emotion Pictures*, Paris, 1987.

عکس / فیلم

کتاب سینمایی را بدون عکس ناکامل می‌پندارند. هرعکس از فریم فیلم، یا حتی از جزییات یك فریم را بازگوی چیزی از فیلم می‌دانند. چه چیز؟

تصویر تنها یکی از شش نظام نشانه شناسانه‌ی سینمای گویاست. جز نشانه‌های تصویری مجموعه‌ای از نشانه‌های آوایی، گفتاری،نوشتاری، حرکتی و موسیقایی در سینمای گویا به‌کار می‌آیند. سینمای خاموش فاقد نشانه‌های آوایی و گفتاری است؛ و هر یك از چهار دسته نشانه‌های دیگر در آن شکلی متفاوت با سینمای گویا دارد. قرار است که چاپ عکس‌های فیلم در بهترین حالت، یعنی به تعداد زیاد در یك کتاب، بیانگر ساختار تصویری فیلم باشد، یعنی روشنگر فقط یك دسته از مجموعه نشانه‌های فیلم. اما حتی این حالت نیز دست یافتنی نیست. کمتر عکسی در کتابی سینمایی فریم کامل فیلم است. کادر دقیق، به‌ندرت، باز تولید می‌شود. مقصودم یکی از بیست و چهار عکسی است که فیلم گویا و یکی از هجده عکسی است که فیلم خاموش در هر ثانیه به ما نشان می‌دهند. با عکس‌هایی که در کتاب‌ها می‌بینیم ترکیب تصویری دلخواه سینماگر را نمی‌توانیم بشناسیم. هیچ لحظه‌ای از فیلم روشنگر طرح روایی، لحن، شگردها و منش فنی فیلم نیست. پس چاپ عکس به چه کار می‌آید؟ چرا به نظر می‌رسد که کتابی یا نشریه‌ای سینمایی بدون

عکس چیزی کم دارد؟

رولان بارت در مقاله‌ی «نظریه‌ی بیان تصویر» میان عکاسی با سینما و نقاشی تفاوت گذاشته اسب: «از میان تمام انواع تصویر، تنها تصویر عکاسی اسب که نیروی انتقال اطلاعات را بدون شکل دادن آن به یاری ابزار نشانه‌های نامتداوم و قاعده‌های دگرگونی و تبدیل داراست. بدین سان ضروری است که عکس یعنی پیام بدون رمزگان را نقطه‌ی مقابل طراحی و نقاشی بدانیم که حتی زمانی که فقط بیان می‌شود، پیامی رمزگذاری شده است» به بیان دیگر هر عکس اطلاعاتی به ما می‌دهد که بارها فراتر از رمزگانش می‌رود. این اطلاعات به یاری عکاسی ساده‌تر و مستقیم‌تر از نوشتار و هنرهای دیگر منتقل می‌شود. (بارت، ۳۴)

عکسِ لحظه‌ای از فیلم سینمایی که روی صفحه‌ی کاغذ ظاهر می‌شود، در مکان جای گرفته است. آنچه می‌بینم در دو زمان سپری شده وجود داشته است: یکی زمان دیدن فیلم (اگر فیلم را دیده باشم) و دیگری زمان فیلمبرداری. این ناهمخوانی میان زمان و مکان گونه‌ای واقعیت پنهان می‌آفریند. تصویر عکاسی می‌گوید: «من اینجا بودم»؛ تصویر سینمایی می‌گوید: «من اینجا هستم». تماشای عکسی از فیلم اشتیاق دیدن آن فیلم را بیان می‌کند، خواست گریز از بند زمان را. (متز. یك ۱/۱۶)

زمان «خواندن» عکس را تماشاگر تعیین می‌کند، او هرچقدر که بخواهد می‌تواند زمان دیدن را طولانی کند. اما زمان «خواندن» فیلم را سینماگر تعیین می‌کند. با دیدن عکسی از فریم فیلم می‌پنداریم که اراده‌ی خود را به آن زمانِ از پیش معین تحمیل کرده‌ایم. اکنون می‌توانیم آن لحظه را «حفظ کنیم». عکس با یادمان‌هایمان یکی می‌شود. آن‌ها را، حتی دگرگون می‌کند. از دیدگاه کارکرد اجتماعی عکاسی، عکس همواره ابزار حفظ خاطره‌هاست. اما دیدن فیلم

ساختن «دنیای خیالی» است. عکس بیرون زمان متعلق به من می‌شود، اما فیلم مرا به زمان درونی خویش مقیّد و محدود می‌کند.

کنش عکاسی (گرفتن عکس) کاری است ناگهانی و قطعی، درست همچون ساختن بت (فتیش) در ناآگاهی. بت‌سازی یعنی ایجاد تصویری که با نگاهی در کودکی، در ناخودآگاهمان ثبت و حفظ می‌شود، هرگز دگرگونی نمی‌بیند و شاید روزی خود را آشکار کند. با عکس قطعه‌ای از زمان به گونه‌ای خشن و قطعی از تقدیر محتومش گسسته می‌شود، و از نابودی نجات می‌یابد. اما در زندگی (و در فیلم) هر لحظه و هر نما با هر لحظه و نمای بعدی پشت سر گذاشته می‌شود. کنش عکاسی (یا هنر عکاسی) هر لحظه را از تداومش جدا می‌کند (و به یك اعتبار آن را می‌کُشد)، و آن را حفظ می‌کند (به همان اعتبار باز زنده‌اش می‌کند).

(فروید، ۲۵۶ ـ ۳۵۲).

(متز، دو)

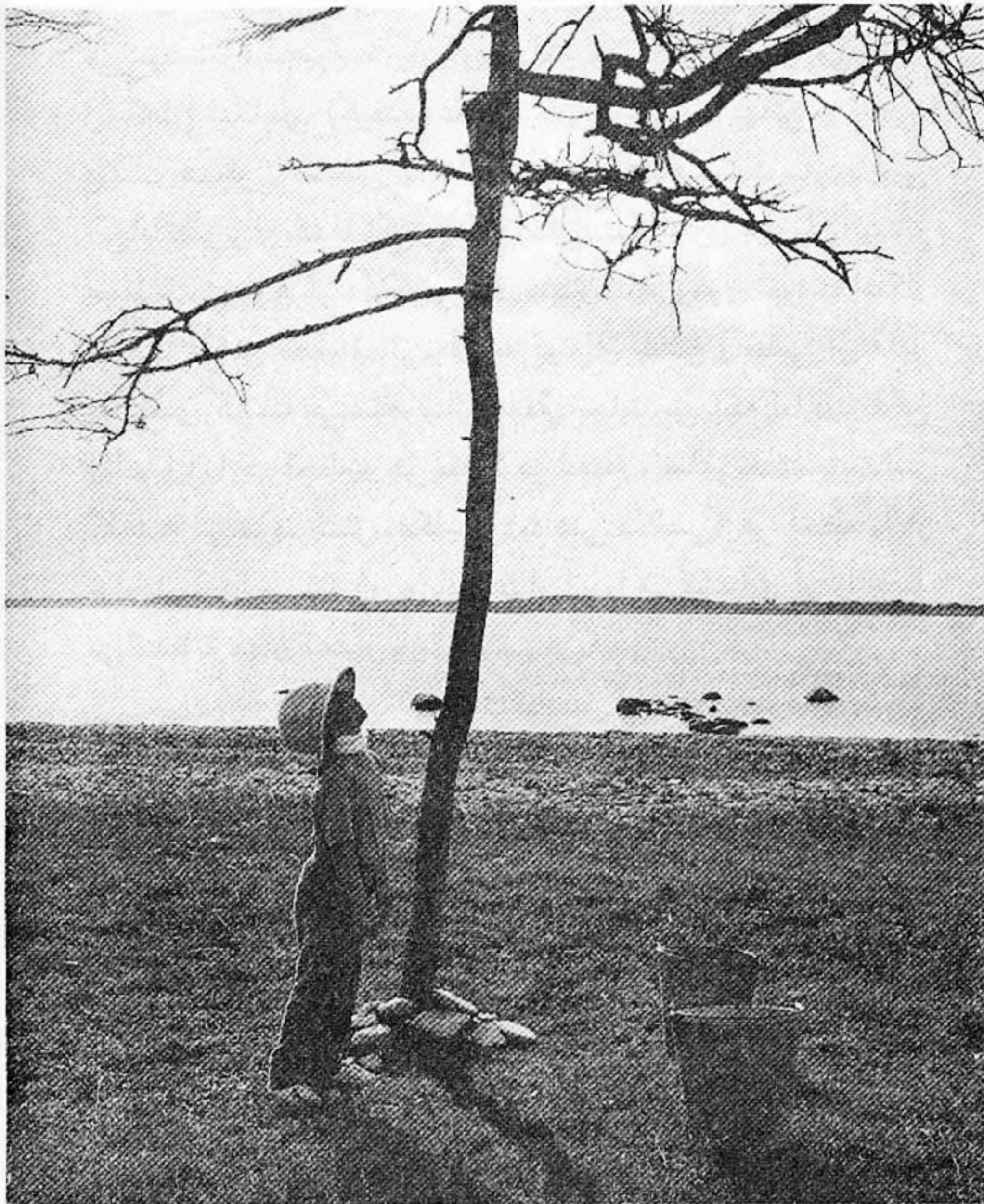
یادداشت‌ها

Barthes. R, *Lobvie et lobtus,* Paris, 1982.

Freud. S, *On Sexuality,* London, 1977.

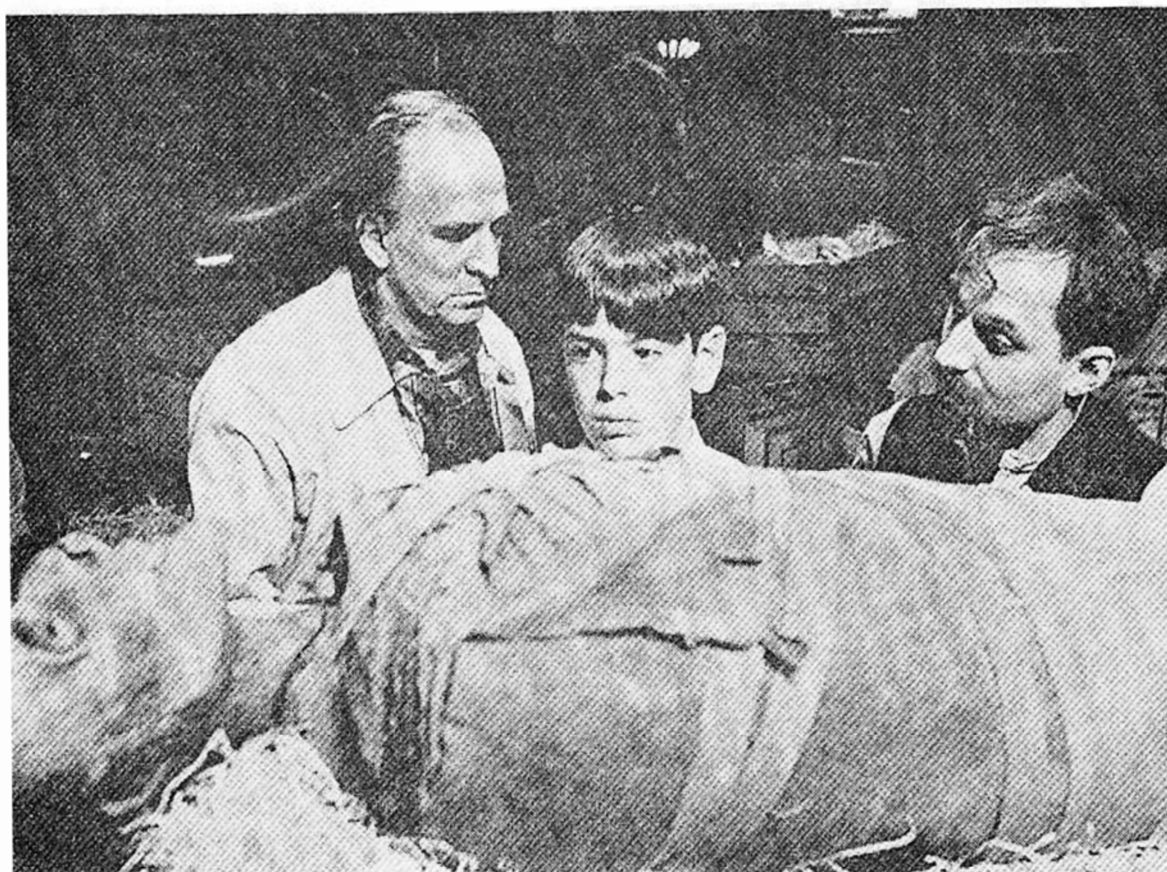
Metz. C, *Essais sur le signification au cinema,* Paris, 1971.

Metz. C, «Photography and fetish», Squier. C ed, *Critical Image,* Seattle, 1990.



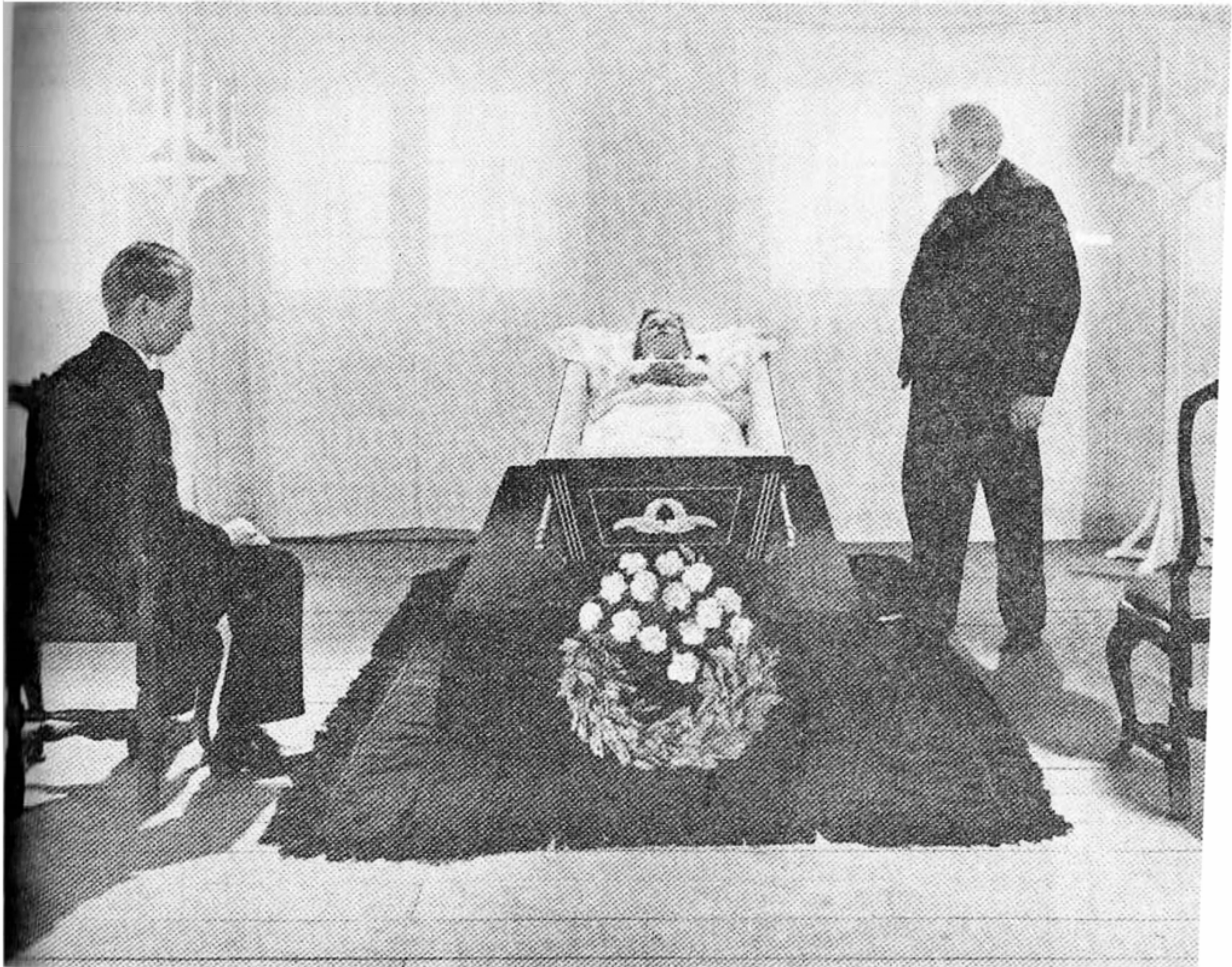
تامی کیل گویست در: ایثار آندری تارکوفسکی.

در سکانس نهایی *ایثار* شش نظام نشانه شناسیک سینمای گویا همه به کار آمده‌اند. هر یک به گونه‌ای اعجازآمیز موقعیتی متفاوت از نقش ویژه‌ی خود در فیلم یافته است. از دیدگاه نشانه‌های نمایه‌ای تصویر پسرک که پس از آبیاری درخت خشک بدان می‌نگرد مهمترین راز این سکانس و تمامی فیلم را در خود خلاصه کرده است: امید. سینما تنها یک بار در نامه‌ی پایانی *سونات پاییزی* برگمان، امید را چنین بیان کرده بود. میان تمامی تصاویر این سکانس هیچ یک چنین صریح و روشن نیست.



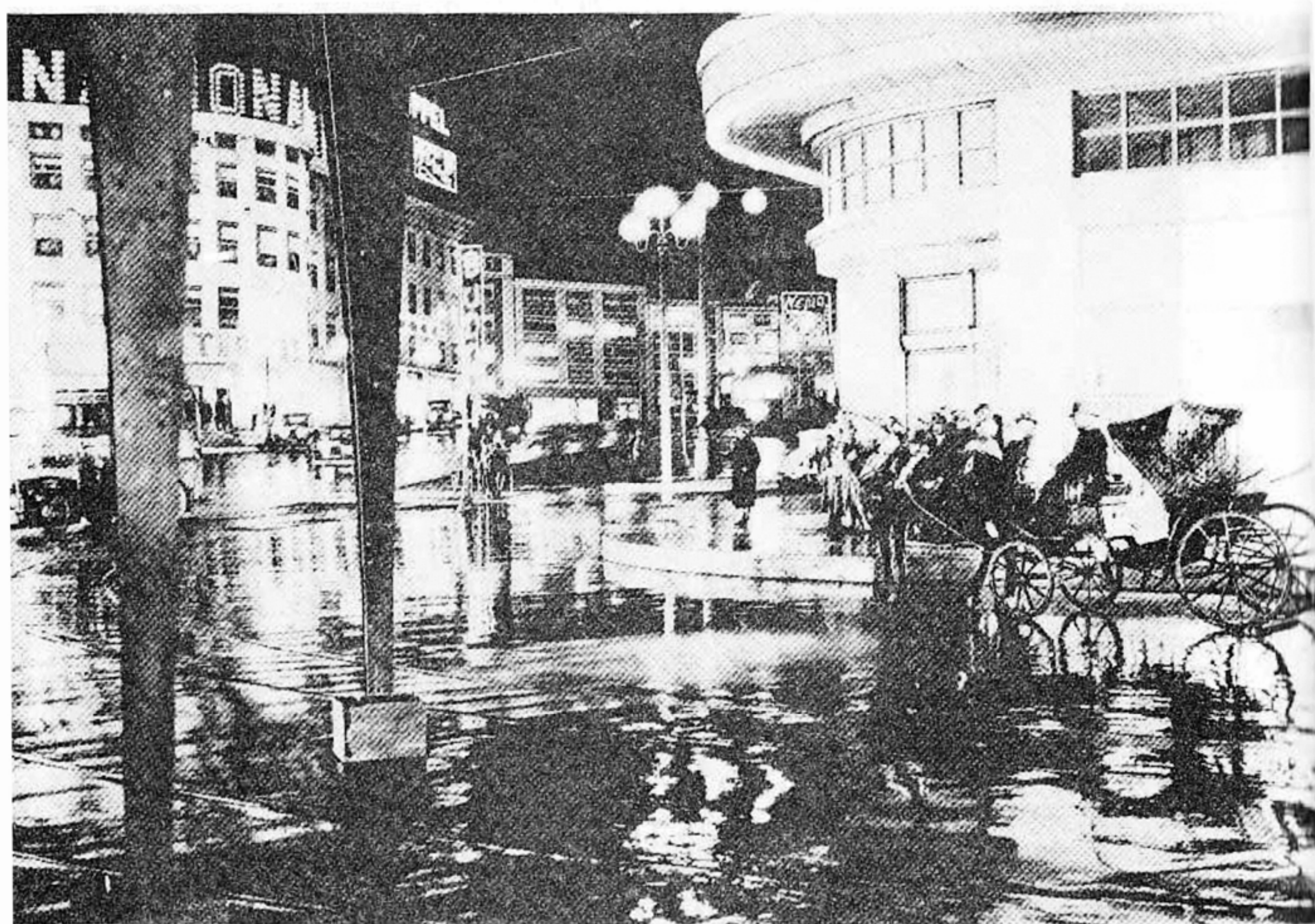
اینگمار برگمان پشت صحنه‌ی:
فانی و الکساندر.

عناصر نشانه‌ای سینما قدرت سکون و سکوت را به مبارزه می‌طلبند. این دو نه فقط مشخصه‌های مرگ، بل مهمترین نمادهایش به‌شمار می‌آیند. مجازهای اصلی مرگند؛ و مرگ را با این‌ها می‌شناسیم. تصویر عکاسی ساکن است و خاموش، از این‌رو با مرگ نسبت دارد. هر عکس خبر از مرگ «آن لحظه» و به اعتباری «آن آدم» می‌دهد. در این تصویر از پشت صحنه‌ی *فانی و الکساندر* کارگردان باری دیگر الکساندر را با مرگ رویارو می‌کند. عکس هراس‌آورتر از لحظه‌ای است که از پرده می‌گذرد.



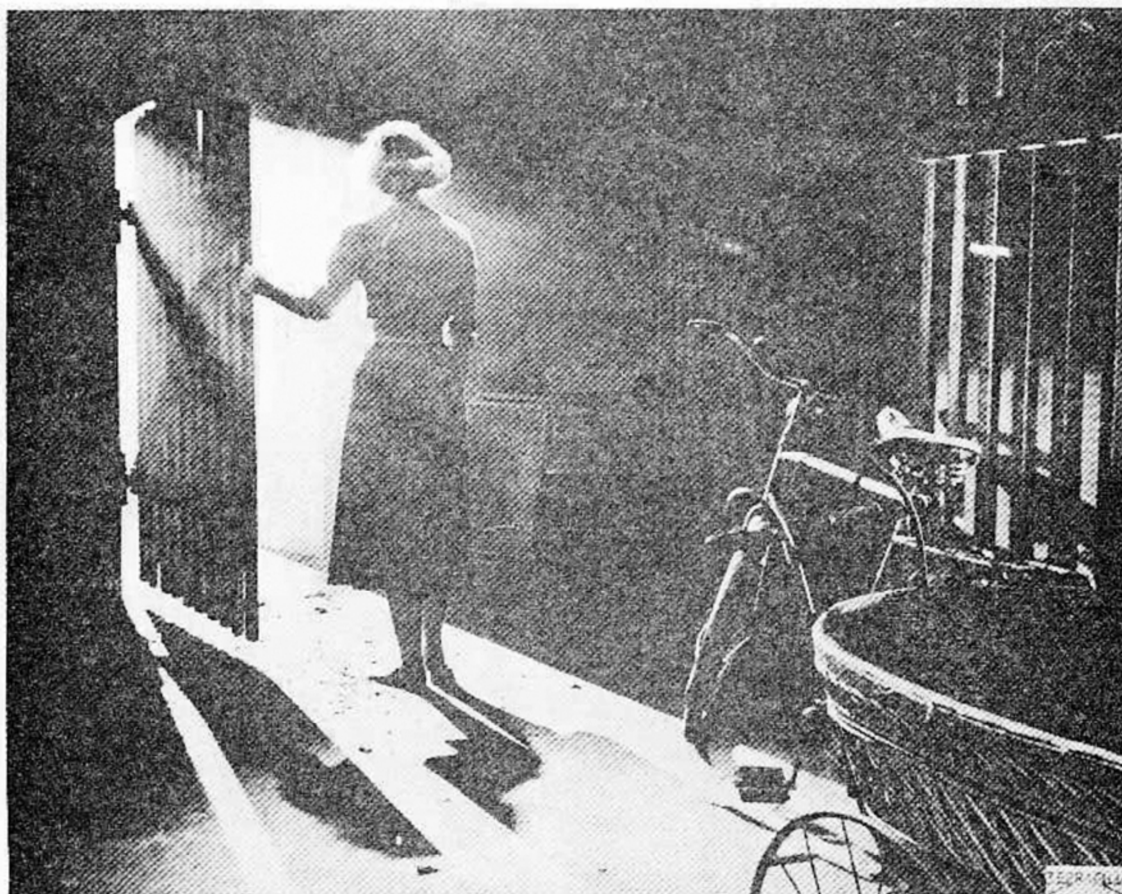
هنریك مالبرگ، بریژیت فدراسپیل، کای کریستیانسن در:
اردت کارل تئودور درایر.

از کسی که دوستش داشتی و مرده است فیلمی باقی است. فیلم، اما کارکرد عکس را ندارد، او را به زنده‌ای همانند می‌کند. در تصویر سینمایی عنصر زنده‌ای هست که با اشتیاق و خواست تماشاگر شدت می‌یابد. عکس، اما با مرگ همخون است، و زمـان گـذشته را چنانکه هست مرده‌ای می‌داند. اینگر در پایان *اردت* مرده است. عکس کاملتر از فیلم مرگش را تصویر کرده است. عکس به مرگ بارها بیش از زندگی وفادار است. اینجا باور نمی‌کنیم که اینگر لحظاتی دیگر زنده خواهد شد.



نمای شهر خیالی در شب، در:
طلوع فردریش ویلهلم مورنائو.

گشوده و بسته شدن عدسی دوربین عکاسی در مهلتی کوتاه موضوع را به دنیای دیگری می‌برد، دنیای بی‌زمان، جهان سکون و سکوت؛ و این درست کار مرگ است. دوربین سینما، اما موضوع را به جهان زمانمند دیگری می‌برد که شباهت بسیار با دنیای زندگان دارد. شهر بزرگ *طلوع* در سینما زنده است، اما اینجا بر صفحه‌ی کاغذ مرده است. در فیلم رگبار می‌بارد، اینجا حرکتی نیست. انگار کالسکه تا ابد ایستاده است، انگار خیابان بی‌دلیل خیس است.



دوریس اسودلوند در:
زندان اینگمار برگمان.

سینما و عکاسی از دو راه متفاوت می‌روند، اما جایی به هم می‌رسند: هر دو ترکیبی از باور و ناباوری هستند. تماشاگر تصویر هرگز به واقعیت نخواهد رسید. او در عکس، فاصله‌ی غایب و حاضر را درک نمی‌کند، و در فیلم مفاهیم حضور و غیاب را بی‌معنا می‌یابد. نور در *زندان* یکی از نخستین آثار برگمان، هم بر پرده و هم بر صفحه‌ی کاغذ از دخترک شبحی می‌آفریند. انگار هم هست، هم نیست. به گفته‌ی دریدا، سینما «علم اشباح» است. این عکس مرز دو هنر را شکسته است.



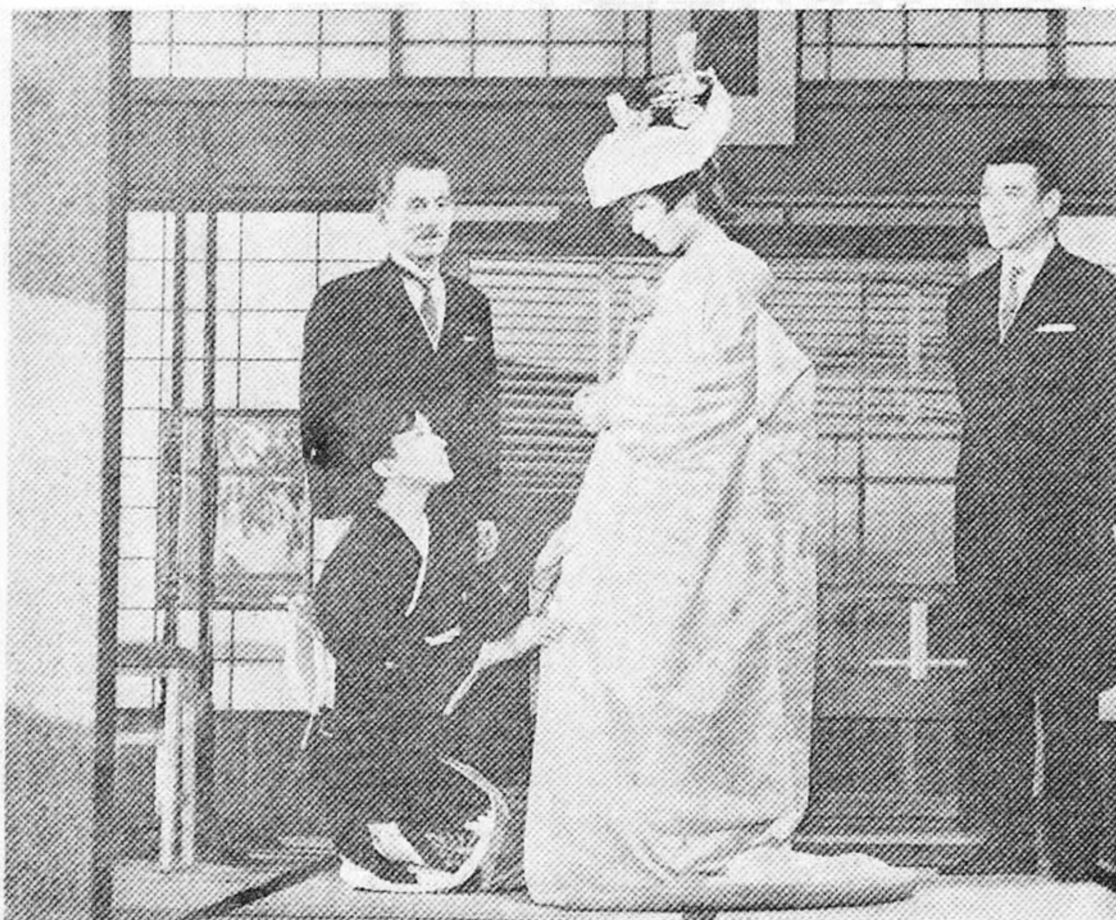
نینا پنس رود در: گرترود کارل تئودور درایر.

در پایان گرترود مرگ می‌رسد، اما بی‌هیچ گزافه‌گویی، صراحت یا حتی اهمیتی. قهرمان بسیاری از فیلم‌ها مرگ است، هرجا که می‌رسد حاکم می‌شود... اما نه در فیلم درایر. انگار این زن مرموز و کم‌حرف (در فیلمی که در بنیان خود استوار به گفتار است) مرگ را شکست داده است. در فیلم چنین کرده است، اما نه در عکس. عکس با مرگ پیوند بسته است. گرترود در عکس: زنی که دیگر نیست. این تصویر قدرت آن دری را دارد که در پایان فیلم **برای همیشه** بسته می‌شود.



کاترین موشت، اورور پریتو، ژان پلگری در:
ترز آلن کاوالیه.

حرکت مهمترین وجه تمایز فیلم و عکس است. شکل (یا دگرگونی شکل) به دلیل حرکت واقعی می‌نماید. اما در عکس دگرگونی وجود ندارد، و شکل همواره «ناراست» است. عکس راست می‌گوید: این شکل‌ها واقعی نیستند، حتی اگر پیش چشم من ترز آماده‌ی رفتن باشد، و پدر شیشه‌های مربا را آماده کند و دست‌هاش، انگار بی‌اختیار، لبه‌ی میز را بفشارند، تا چیزی از بار اندوه دل را به جهان منتقل کنند... واقعیت فیلم همان تصویر نهایی است: عکسی از گالش‌های قدیسه.



چیشوریو، شیما ایوا شیتا در:
بعد از ظهر پاییزی یاسوجیرو ازو.

در تآتر هنرپیشه‌ها زنده‌اند و اشیاء حاضر. حضور جسمانی تنها با قراردادی از پیش پذیرفته می‌تواند «وجودی خیالی» شود. بنا به پیمانی از پیش پذیرفته زنی به سونیا و مردی به دایی وانیا تبدیل می‌شوند. اما قاعده‌ی سینما یك بازی همیشگی است: شکستن مرز خیال و واقعیت. میچیکو می‌رود، پدر لبخند می‌زند، و می‌داند که دیگر تنها خواهد بود. میچیکو سر خم می‌کند تا پدر اشک‌هایش را نبیند. عکسی یا نوشته‌ای، هرگز نخواهد توانست حتی **ذره‌ای از این ظرافت شگرف را منتقل کند.**



سولوگ دو ماراتن و برونو گانز در:
بهشت بر فراز برلین ویم وندرس.

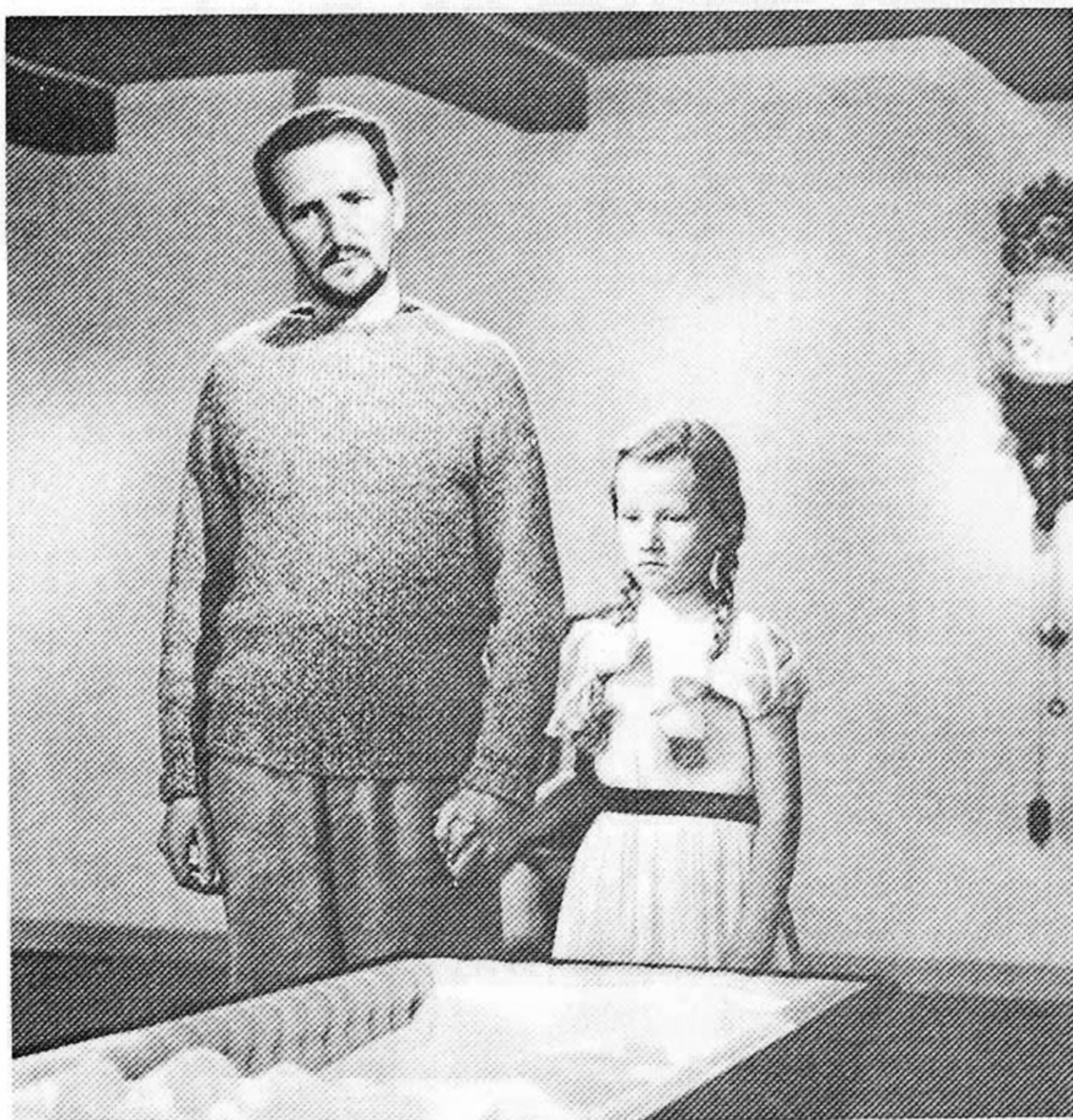
قاعده‌ی کلاسیك عکاسی ایجاد پندار است: پندار ژرفنا. فرض وجود حجم، فضا و حقیقت گرداگرد عکس، ادامه‌ی حضور. این ژرفنای پندارگون را «واقعیت» می‌خوانیم. اما عکس هیچ نیست، مگر سطحی که می‌بینیم. واقعیتی محدود به قاب. زن جوان کنار فرشته ایستاده است و او را نمی‌بیند. فرشته در سینما، همخوان با گوهر این هنر هم هست و هم نیست. در عکس، اما هست. از راه عکس چگونه بدانم که او هم هست، و هم نیست؟





نادین نورتیه در: موشت روبر برسون.

در سینما، برخلاف عکاسی، زندگی بیرون قاب تصویر ادامه دارد، صدایش را می‌شنویم، به انتظار حرکت دوربین می‌مانیم تا آن را ببینیم. در سینما مفهومی شکننده‌تر از قاب تصویر وجود ندارد، دو تصویر از یك نما در موشت. دستی به دخترك پول می‌دهد تا او برود، بازی کند. صدقه‌ای که موشت محبتی در آن نمی‌بیند. مثل زندگی. دو لحظه از یك حرکت، از تداومی که در پیکر عکس‌ها زیبا نیست، اما در فیلم زیبایی یکه، تکرار ناشدنی و نامنتظری دارد، چون آنجا نگاه موشت را می‌توان دید.



آن الیزابت و پر بن لردروف رای در: اردت کارل تئودور درایر.

مارن اطمینان دارد که یوهانس مادرش را از خواب مرگ بیدار خواهد کرد. در فیلم به این تصویر که می‌رسم آرزو می‌کنم همه چیز بایستد، و تصویر ساعت‌ها باقی بماند. آنقدر که دل آماده و پذیرای معجزه شود. تا این ایمان کودکانه جاودانه شود. حالا که عکس در صفحه‌ی گشوده‌ی کتابی پیش روی من است، و می‌تواند برای همیشه در این سکون و سکوت باقی بماند؛ احساس می‌کنم که ادامه‌ی حرکت را می‌خواهم، معجزه را، زنده شدن اینگر را، و بیش از همه شنیدن واژه‌ی زندگی را.

یادآوری

۱

منابع هر مقاله، به مناسبت، در حاشیه‌ی صفحات، به نام نویسنده یا نویسندگان آمده، سپس شماره‌ی صفحات ذکر شده است. اگر از نویسنده‌ای بیش از یك اثر مورد اشاره است، با ذکر اعداد پس از نام نویسنده، هر اثر مشخص شده است. در مورد کتاب‌هایی که در چند مجلد به چاپ رسیده‌اند، شماره‌ی صفحات در جانب راست علامت / آمده است و شماره‌ی مجلد در جانب چپ آن. مشخصات کامل منابع هر مقاله، در پایان همان مقاله آمده است.

۲

تاریخ نگارش مقاله‌ها: «تنهایی ازو» اسفند ۶۷، «دو نگاه به ایثار» مهر ۶۸، «دلالت معنایی واژگان و تصاویر» دی ۶۸، «ترز» اسفند ۶۸، «بازی نور در آب» و «وندرس پیش از وندرس» مرداد ۶۹، «نیمروز بارانی» شهریور ۶۹، «گفتگو با فیلم» مهر ۶۹، «سینمای آمریکا / سینمای اروپا» آبان ۶۹، «پول» دی ۶۹، «دو تصویر» اسفند ۶۹، و «گرترود» فروردین ۷۰، «عکس / فیلم» تیر ۱۳۷۰

۳

مقاله‌های «تنهایی ازو»، «دو نگاه به ایثار» [با عنوان «تصاویر دنیایی خیالی»]، «ترز»، «سینمای آمریکا / سینمای اروپا»، «نیمروز

بارانی» و «پول» [با عنوان «زنگ واژه‌ی آفرینش»] با دگرگونی‌هایی در شماره‌های ۷۵، ۸۳، ۸۹، ۹۹، ۱۰۰ و ۱۰۲ *ماهنامه‌ی فیلم* منتشر شده‌اند. مقاله‌ی «دلالت معنایی واژگان و تصاویر» نیز با تفاوت‌هایی در کتاب زیر به چاپ رسیده است:

امینی. ا (تدوین)، *ادبیات و سینما*، تهران، ۱۳۶۸، ص‌ص ۱۵ـ۳۷

خلاصه‌ای از مقاله‌ی «دو تصویر» در گردون، ویژه‌نامه‌ی هنر نقاشی بهار ۱۳۷۰ منتشر شده است.

نمایه‌ها

یادداشت

سامان نخستین نمایه براساس نام سینماگران است. سینماگر به معنایی گسترده مورد نظر است: کارگردان، فیلمنامه‌نویس، فیلمبردار، هنرپیشه، تدوینگر و حتی ناقد. ذکر نام کسانی چون آندره مالرو، ویلیام فاکنر و رومن یاکوبسن در این نمایه اشاره به کارهای آنان در زمینه‌ی سینماست. هرجا در متن نام سینماگری به صراحت آمده باشد، این نام را در نمایه می‌یابید، اما بیش از این، هر اشاره‌ای به سینماگری و یا آمدن عنوان فیلمی ازاو بسنده بود تا نامش را در نمایه جای دهم.

نمایه‌ی دوم براساس عنوان فیلم‌ها سامان یافته است. پس از عنوان، سال تهیه و سپس نام کارگردان فیلم ذکر شده است. در این نمایه نیز عنوان فیلم‌هایی آمده است که یا در متن به صراحت از آن‌ها نام برده شده، و یا اشاره‌ای به آن‌ها آمده است.

نمایه‌ی نام سینماگران

آلن، وودی ۵۵، ۹۶، ۹۷، ۱۰۴ ۱۰۷ ۱۵۳
آمنگال، بارلمی ۱۰۹
آنتونیونی، میکل آنجلو ۱۴۸، ۱۶۸
آیزنشتاین، سرگی ۱۰۲، ۱۱۸، ۱۲۷، ۱۶۸،
۱۷۰
ادوال. ۵۵
یاسوجیرو ۱۵ـ۶، ۱۷، ۲۷، ۵۰، ۵۵،
۶۵، ۶۹، ۷۰، ۸۶، ۸۷، ۹۸، ۹۹،
۱۱۱، ۱۱۴، ۱۲۱، ۱۲۲ ۱۶۲، ۱۶۳
۱۶۴، ۱۷۱ ۱۷۲، ۱۸۵
استروب، ژان ماری ۶۹، ۱۰۱، ۱۱۳ ۱۱۷
اسودلوند، دوریس ۱۸۲
استرنبرگ، جوزف فون ۱۰۳ ۱۵۴
افولس، ماکس ۹۶
الیزابت، آن ۱۸۸
اون، تام ۱۰۱
اولمر، ادگار جی ۸۶
اواسیتا، سیما ۱۸۵
ایونس، یوریس ۳۲، ۳۹
بارت، رولان ۱۲۵ـ۱۲۳ ۱۶۲ ۱۷۶
بازن، آندره ۰۹
برسون، روبر ۳۹ـ۳۲، ۵۵، ۶۱، ۶۲، ۶۳،
۶۴، ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۱۰۰ ۱۱۱
۱۳۶، ۱۳۷ ۱۴۸ ۱۶۳، ۱۶۷ ۱۶۹،
۱۷۰ ۱۷۱ ۱۸۷
برگمان، انگرید ۱۳۰
برگمان، اینگمار ۴۹ـ۴۰، ۵۴، ۵۵، ۵۹، ۶۶،
۹۶، ۱۰۴، ۰۵ ۱۱۳، ۱۱۷، ۱۶۵،
۱۶۷، ۱۷۰، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۲
بوردول، دیوید ۲۶، ۱۴۸
بونوئل، لوئیس ۹۶، ۱۱۲، ۱۶۵
بی‌برمان، هربرت ۸۶
پابست، گئورگ ویلهلم ۱۷۰
پاراجانیان، سرگیس (سرگئی پاراجانف) ۱۷۱
پازولینی، پیر پائولو ۱۱۳، ۱۶۷، ۱۷۱
پانوفسکی، اروین ۱۳۵
پانیول، مارسل ۵۷
پرمینجر، اتو ۱۰۳
پریتو، اورور ۱۸۴
پلگری، ژان ۶۹، ۱۸۴
پنس رود، نینا ۲۱، ۱۸۳
پودوفکین، وسوالد ۱۰۲
تارکوفسکی، آندری ۱۳، ۲۸، ۶۰ـ۵۰، ۶۲،
۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷ ۱۱۱،
۱۱۴، ۱۱۷ ۱۲۹، ۱۴۸، ۱۶۴، ۱۷۸
تروفو، فرانسو ۵۰، ۸۷، ۱
تورتیه، نادین ۱۸۷
تورنر، ژاک ۸۶
جارموش، جیم ۸۶
چاپلین، چارلز (چارلی) ۱۱۰، ۱۲۷

دانن، استنلی ۱۱۰
درایر، کارل تئودور ۳، ۳۱ ـ ۱۶، ۵۷، ۹۸، ۹۹، ۱۱۲، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۲۴، ۱۳۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۸۰، ۱۸۳
دسیکا، ویتوریو ۹۶
دلاهی، میسل ۲۶
دلوز، ژیل ۲۸، ۱۱۷، ۱۳۲
دوپونت، اوالد آندره ۱۱۹
دورا، مارگریت ۱۳، ۱۳۴
دوشه، ژان ۲۴، ۲۶
دو ماراتن، سولوگ ۱۸۶
دیتریش، مارلنه ۱۲۲
دیزنی، والت ۸۳، ۱۰۰
دین، جیمز ۸۴
راسل، جین ۱۰۱
راود، ریچارد ۱۴۱
رنوار، ژان ۶۳، ۶۴، ۶۶، ۸۶، ۹۶، ۹۹
رنه، آلن ۱۳، ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۴۸
روب گری یه، آلن ۱۳۳، ۱۳۴
رود، اریك ۱۴۱
روزنبام، جاناتان ۲۵
روسلینی، روبرتو ۶۲، ۹۶، ۱۳۰، ۱۳۱
رولت دالونز، فابریس ۲۶
رومر، اریك ۱۱۱، ۱۵۵
ری، من ۱۶۵
ری، نیکلاس ۵۵، ۸۰ ـ ۷۵، ۸۶، ۹۶، ۱۵۴
ریفنشتال، لنی ۸۲
ریو، چیشو ۱۸۵
ریوت، ژاك ۲۰، ۲۷، ۶۲، ۶۴، ۶۶، ۶۹، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۱۱
زیسلر، هانس ۹۲ ـ ۹۱
ساریس، اندرو ۲۵، ۱۰۸، ۱۴۱
سمولونه، ژان ۲۹، ۱۰۹، ۱۳۶
سنت، مك ۹۰
سیرك، داگلاس ۱۰۰
شریدر، پل ۱۳۴
فارو، میا ۱۰۵
فاسبیندر، راینر ورنر
فاکنر، ویلیام ۱۱۸
فدراسییل، بریریت ۱۸۰
فلمینگ، ویکتور ۱۴۸
فلینی، فدریکو ۹۶
فورد، جان ۸۱، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۹۶، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۶۷
فولر، سامونل ۸۶
کادانفسکی، الکساندر ۱۳
کارنه، مارسل ۸۶، ۹۹، ۱۳۱
کاوالیه، آلن ۷۴ ـ ۶۱، ۱۸۴
کریستیانسن، کای ۱۸۰
کلی، جین ۱۰۱
کوبریك، استنلی ۱۲۴
کورتیز، مایکل ۱۵۳
کوروساوا، آکیرا ۵۷، ۱۴۸، ۱۷۰
کوکتو، ژان ۹۶، ۱۱۳
کیتون، باستر ۱۱۰، ۱۲۷
کیل، پالین ۸۰
کیل کویست، تامی ۱۷۸
گانز، برونو ۱۸۶
گانس، ابل ۷۰، ۱۶۸
گدار، ژان لوك ۲۴، ۲۵، ۸۶، ۸۷، ۹۲، ۹۶، ۱۰۱، ۱۷۱
گرمیون، ۳۴
گریفیث، دیوید وارك ۱۰، ۱۱۲، ۱۳۴، ۱۵۵، ۱۶۷
لانگ، فریتس ۸۵، ۹۸، ۱۰۳
لانگلوا، هانری ۸۶، ۱۱۷

لربیه، مارسل ۳۴
لردروف رای، پیرین ۱۸۸
لفانو، مارك ۵۵
لوبیچ، ارنست ۰۳
لورل، استنلی ۸۳
لوگان، جوشوآ ۱۷۰
لومیر (لویی، اگوست)
لوییس، جری ۱۰۰
لیونه، سرجو ۱۵۶
مارکس (گروچو، چیکو، زبو، هاریو، گومو)

مالبرگ، هنریك ۱۸۰
مالرو، آندره ۱۱۸
مالون، دروتی ۱۰۰
مامولیان، روبن ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۱۳، ۱۶۷
مان، آنتونی ۸۶
متز، کریستین ۷۰، ۱۰۹، ۱۷۷
ملی‌س، ژرژ ۱۰۸، ۱۳۰
منکیه‌ویچ، جوزف ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳
مورنانو، فردریس ویلهلم ۵۷، ۸۵، ۹۸، ۱۱۲، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۳۰، ۱۸۱
موشت، کاترین ۶۷، ۶۸، ۱۸۴
مولر، روبی ۸۹
مونرو، مریلین ۱۷۰
میتری، ژ ن ۱۱۶
میچم، رابرت ۷۶
میزوگوسی، کنجی ۱، ۲۸، ۹۸
مینه‌لی، وینسنت ۹۶، ۱۰، ۰۳، ۱۱۱، ۱۲۹، ۱۶۷
نیکوبست، سون ۵۵
والدر، بیلی ۱۱۲
واسن، جین ۱۰۰
ولز، ارسن ۹۶
وندرس، ویم ۵۰، ۵۱، ۵۵، ۶۲، ۸۰ ـ ۷۵، ۹۳ ـ ۸۱، ۱۵۴، ۱۸۶
وود، رابین ۱۰۸، ۱۴۱، ۱۶۰
وولن، پیتر ۱۳۴
ویسکونتی، لوکینو ۱۱۳
وین، جان ۱۰۰، ۱۰۱
وینه، روبرت ۱۴۸، ۱۶۹
ویگو، ژان ۳۴
هاردی، آلیور ۸۳
هانکه، پتر ۸۳، ۹۰، ۱۳۴
هاوکس، هوارد ۸۶، ۸۷، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۶۷
هودسن، راك ۱۰۰
هیچکاك، آلفرد ۹۹، ۱۰۳، ۱۲۴، ۱۴۸، ۱۶۰
هیوستن، جان ۱۷، ۱۳۷، ۱۳۸
یاکوبسن، رومن ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۵۸
یوزفسون، ارلاند ۵۴

نمایه‌ی عنوان فیلم‌ها

آتالانت (۱۹۳۴) ژان ویگو ۳۴
آخر بهار (۱۹۴۹) یاسوجیرو ازو ۳، ۶، ۷، ۱۲، ۱۴، ۸۶، ۱۱۱، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۶۲، ۱۶۴
آخر پاییز (۱۹۶۰) یاسوجیرو ازو ۶
آخر تابستان (۱۹۶۱) یاسوجیرو ازو ۸
آخرین خنده (۱۹۲۴) فردریش ویلهلم مورنائو ۱۳۰
آذرخش روی آب (۱۹۸۰) ویم وندرس ۸۰ ـ ۷۵، ۹۲
آرابسک‌های پیروسمانی (۱۹۸۶) سرکیس پاراجانیان ۱۷۱
آغاز بهار (۱۹۵۶) یاسوجیرو زو ۸
آغاز تابستان (۱۹۵۱) یاسوجیرو ازو ۷، ۱۲
آقایان موطلایی‌ها را ترجیح می‌دهند (۱۹۵۳) هوارد هاوکس ۱۰۰
آقای لینکلن جوان (۱۹۳۹) جان فورد ۸۶
آلاباما: دو هزار سال روشن (۱۹۶۹) ویم وندرس ۸۸، ۸۹
آلفاویل (۱۹۶۴) ژان لوک گدار ۹۲
آلیس در شهرها (۱۹۷۳) ویم وندرس ۷۶، ۸۱
آندری روبلف (۱۹۶۶) آندری تارکوفسکی ۱۲۹
آنژل (۱۹۳۴) مارسل پانیول ۵۷
آن‌ها درسب زندگی می‌کنند (۱۹۴۸) نیکلاس ری ۸۶
آینه (۱۹۷۵) آندری تارکوفسکی ۶۰، ۷۶، ۱۰۱
اتاقک دکتر کالیگاری (۱۹۲۰) روبرت وینه ۱۴۸، ۱۶۹
ارباب خانه (۱۹۲۵) کارل تئودور درایر ۲۱
اردت (۱۹۵۵) کارل تئودور درایر ۳، ۱۶، ۲۱، ۲۳، ۲۴، ۲۸، ۱۸۰، ۱۸۸
ارفه (۱۹۵۰) ژان کوکتو ۹۶
اروپای ۵۱ (۱۹۵۲) روبرتو روسلینی ۱۳۰

از گذشته‌ها (۱۹۴۷) ژان تورنر ۸۶
استاکر (۱۹۷۹) آندری تارکوفسکی ۱۳، ۶۰، ۱۰۱، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۱۴
استرومبولی (۱۹۴۹) روبرتو روسلینی ۱۳۰
المپیاد (۱۹۳۶) لنی ریفنشتال ۸۲
اماك باكیا (۱۹۲۷) من ری ۱۶۵
امید (۱۹۳۹) آندره مالرو ۱۱۸
انتهای زمین (۱۹۲۹) ژان اپستاین ۳۴
انحراف (۱۹۴۵) ادگار جی اولمر ۸۶
اوگتسو مونوگاتاری (۱۹۵۳) کنجی میزوگوشی ۱، ۲، ۲۸
ایثار (۱۹۸۶) آندری تارکوفسکی ۳، ۲۸، ۶۰ ـ ۵۰، ۱۰۳، ۱۱۱، ۱۴۸، ۱۷۸
ایستگاه اتوبوس (۱۹۵۶) جوشوآ لوگان ۱۷۰
ایندیا سانگ (۱۹۷۵) مارگریت دورا ۱۳، ۱۰۱، ۱۳۴
بدنام (۱۹۴۶) آلفرد هیچکاك ۹۹
بزرگتر از زندگی (۱۹۵۶) نیکلاس ری ۵۵
بعدازظهر پاییزی (۱۹۶۲) یاسوجیرو ازو ۶، ۷، ۸، ۱۱، ۱۳، ۱۷، ۷۰، ۱۸۵
به دنیا آمدم اما... (۱۹۳۲) یاسوجیرو ازو ۸
به سوی شرق (۱۹۲۰) دیوید وارك گریفیث ۱۱۲
بهشت بر فراز برلین (۱۹۸۷) ویم وندرس ۵۰، ۷۶، ۸۳، ۹۲، ۱۸۶
بیوه‌ی کشیش (۱۹۲۰) کارل تئودور درایر ۲۱
پارسوال (۱۹۷۸) اریك رومر ۱۱۱
پاریس تگزاس (۱۹۸۴) ویم وندرس ۵۵، ۷۶، ۸۲، ۸۵، ۸۶، ۸۹، ۱۵۴
پاسیون (۱۹۸۲) ژان لوگ گدار ۱۷۱
پرتو سبز (۱۹۸۶) اریك رومر ۱۱۱
پرسونا (۱۹۶۶) اینگمار برگمان ۵۴، ۱۰۵
پس از تمرین (۱۹۸۳) اینگمار برگمان ۴۱
پول (۱۹۸۳) روبر برسون ۳، ۳۹ ـ ۳۲، ۶۷، ۱۴۸
تابستان در شهر (۱۹۷۰) ویم وندرس ۸۱، ۸۷، ۸۸، ۹۲ ـ ۹۱
تخم افعی (۱۹۷۷) اینگمار برگمان ۵۴
ترز (۱۹۸۶) آلن کاوالیه ۳، ۷۴ ـ ۶۱، ۱۸۴
تعقیب بزرگ ← *خشم بسیار*
تماس (۱۹۷۱) اینگمار برگمان ۵۴
توت فرنگی‌های وحشی (۱۹۵۸) اینگمار برگمان ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۶۵
توکیوگا (۱۹۸۴) ویم وندرس ۸۷، ۹۲

توهم بزرگ (۱۹۳۷) ژان رنوار ۹۶
جادوگر شهر زمرد (۱۹۳۹) ویکتور فلمینگ ۱۴۸
جانی گیتار (۱۹۵۴) نیکلاس ری ۵۵، ۷۶، ۱۵۴
جنایت و جنحه (۱۹۸۹) وودی آلن ۱۰۴، ۱۰۵
جویندگان (۱۹۵۶) جان فورد ۱۰۰، ۱۰۱
جیب‌بر (۱۹۵۹) روبر برسون ۶۹
جیب‌بری در خیابان جنوبی (۱۹۵۳) ساموئل فولر ۸۶
چهار شب رویابین (۱۹۷۱) روبر برسون ۱۷۰، ۱۷۱
حرکت نادرست (۱۹۷۵) ویم وندرس ۷۶، ۸۲
حکایت‌های دکامرون (۱۹۷۱) پیر پائولو پازولینی ۱۷۱
خاطرات کشیش روستا (۱۹۵۱) روبر برسون ۳۸، ۶۴، ۱۳۶، ۱۳۷
خشم بسیار (۱۹۵۳) فریتس لانگ ۸۶
خیابان‌های شهر (۱۹۳۱) روبن مامولیان ۱۰۳، ۱۱۳
دادرسی ژندارک (۱۹۶۳) روبر برسون ۳۸
داستان توکیو (۱۹۵۳) یاسوجیرو ازو ۶، ۷، ۸، ۱۴، ۸۷، ۱۶۳، ۱۷۱، ۱۷۲
داغ ننگ (۱۹۷۲) ویم وندرس ۸۱، ۸۵
در سن لوییز ملاقاتم کن (۱۹۴۴) وینسنت مینه‌لی ۱۰۳
در مسیر زمان (۱۹۷۶) ویم وندرس ۷۶، ۸۸
دسته‌ی جدا (۱۹۶۴) ژان لوک گدار ۸۶، ۱۰۱
دسته‌ی چهار نفره (۱۹۹۰) ژاک ریوت ۱۰۱
دلهره‌ی دروازه‌بان در لحظه‌ی پنالتی (۱۹۷۱) ویم وندرس ۸۱
دوباره اون قطعه‌رو بزن سام (۱۹۷۲) وودی آلن ۹۷، ۱۵۳
دوست آمریکایی (۱۹۷۷) ویم وندرس ۷۵، ۷۶
دیگر نمی‌توانیم به خانه برگردیم (۱۹۷۳) نیکلاس ری ۷۶، ۸۰
راشومون (۱۹۵۰) آکیرا کوروساوا ۵۷، ۱۴۸
راه‌آهن (۱۹۴۷) آنتونی مان ۸۶
رز ارغوانی قاهره (۱۹۸۵) وودی آلن ۹۷
رزمناو پوتمکین (۱۹۲۵) سرگی آیزنشتاین ۱۰۲
رو در رو(۱۹۷۶) اینگمار برگمان ۵۴
روز بر می‌آید (۱۹۳۹) مارسل کارنه ۱۳۱
روز خشم (۱۹۴۳)کارل تئودور درایر ۲۱، ۹۹، ۱۲۴
رویاها (۱۹۹۰) آکیرا کوروساوا ۱۷۰
زانوی کلر (۱۹۷۰) اریک رومر ۱۱۱

زن چپ دست (۱۹۷۸) پتر هانتکه ۱۳۴
زندان (۱۹۴۹) اینگمار برگمان ۴۳، ۱۸۲
زن دیگر (۱۹۸۸) وودی آلن ۹۷
زن نازنین (۱۹۶۸) روبر برسون ۳۸، ۱۴۸
زنی از توکیو (۱۹۳۳) یاسوجیرو ازو ۸
ساحل مه‌آلود (۱۹۳۸) مارسل کارنه ۸۶
ساعت گرگ و میش (۱۹۶۸) اینگمار برگمان ۱۰۵
سال گذشته در مارین باد (۱۹۶۱) آلن رنه ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۳۳، ۱۳۴
سانست بولوار (۱۹۵۰) بیلی وایلدر ۱۱۲
سپتامبر (۱۹۸۶) وودی آلن ۵۵، ۹۷
سرگذشت آدل. ه (۱۹۷۵) فرانسوا ترونو ۱۰۱
سرگذشت باد (۱۹۸۹) یوریس ایونس ۳۲، ۳۹
سرگیجه (۱۹۵۸) آلفرد هیچکاک ۹۹، ۱۰۳، ۱۶۰
سفر به کره‌ی ماه (۱۹۰۲) ژرژ ملی‌یس ۱۳۰
سفر شگفت‌انگیز (۱۹۸۰) آلن کاوالیه ۶۷، ۷۲
سکوت (۱۹۶۳) اینگمار برگمان ۴۳
سگ آندلسی (۱۹۲۸) لوییس بونوئل ۱۶۵
سلین و ژولی قایق سواری می‌کنند (۱۹۷۴) ژاك ریوت ۱۱۱
سولاریس (۱۹۷۲) آندری تارکوفسکی ۵۲، ۵۶، ۶۰، ۷۲، ۱۰۵، ۱۴۸
سونات پاییزی (۱۹۷۸) اینگمار برگمان ۱۷۸
سه صفحه‌ی آمریکایی (۱۹۶۹) ویم وندرس ۹۰
سیلاب (۱۹۱۷) مارسل لربیه ۳۴
سیلورسیتی (۱۹۶۹) ویم وندرس ۸۹
شامگاه توکیو (۱۹۵۷) یاسوجیرو ازو ۸
شاید شیطان (۱۹۷۷) روبر برسون ۳۳، ۳۸
شبی که در خانه‌ی مو گذراندم (۱۹۶۹) اریك رومر ۱۱۱
شرم (۱۹۶۸) اینگمار برگمان ۵۴، ۵۵
شکوفه‌های پژمرده (۱۹۱۹) دیوید وارك گریفیث ۱۰۲، ۱۵۵، ۱۶۶
شهوت زندگی (۱۹۵۶) وینسنت مینه‌لی ۱۲۹
صحرای سرخ (۱۹۶۴) میکل آنجلو آنتونیونی ۱۶۸
صحنه‌ها (۱۹۶۶، فیلم گمشده‌ی) ویم وندرس ۸۸
طلوع (۱۹۲۷) ویلهلم فردریس مورنائو ۵۷، ۵۸، ۱۱۷، ۱۸۱
عشق تا مرگ (۱۹۸۴) آلن رنه ۱۳

عشق دیوانه (۱۹۶۸) ژاك ریوت ۶۲
علفزار برموج (۱۹۵۹) یاسوجیرو ازو ۹، ۱۴
عیسی ناصری (طرح فیلم ناشده‌ی) کارل تئودور درایر ۱۶
غریبه‌تر از بهشت (۱۹۸۴) جیم جارموش ۸۶
فانی و الکساندر (۱۹۸۲) اینگمار برگمان ۳، ۴۹ ـ ۴۰، ۱۷۹
فاوست (۱۹۲۶) فردریش ویلهلم مورنائو ۱۱۹
فرانچسکو دلقك خداوند (۱۹۵۰) روبرتو روسلینی ۹۶
فرشته‌های گناه (۱۹۴۳) روبر برسون ۳۸، ۶۴، ۶۹
فریادها و نجواها (۱۹۷۲) اینگمار برگمان ۵۴، ۶۶
فقط فرشته‌ها بال دارند (۱۹۳۹) هوارد هاوکس ۸۶، ۱۰۲
فیلم پلیس (۱۹۷۰) ویم وندرس ۹۰، ۹۱
فیلم نیك ← آذرخش روی آب
قاعده‌ی بازی (۱۹۳۹) ژان رنوار ۸۶
قطار سریع‌السیر شانگهای (۱۹۳۲) جوزف فون اشترنبرگ ۱۵۴
کازابلانکا (۱۹۴۲) مایکل کورتیز ۱۵۳
کسوف (۱۹۶۲) میکل آنجلو آنتونیونی ۱۶۸
کنتس پابرهنه (۱۹۵۴) جوزف منکیه‌ویچ ۱۰۳، ۱۳۲
گرترود (۱۹۶۴) کارل تئودور درایر ۳۱ ـ ۱۶، ۵۷، ۵۸، ۱۱۲، ۱۸۳
گردشی بیرون شهر (۱۹۳۶) ژان رنوار ۹۹
گذران زندگی (۱۹۶۲) ژان لوك گدار ۱۰۱
لانسلو دولاك (۱۹۷۴) روبر برسون ۱۱۱
لولو یا جعبه‌ی پاندورا (۱۹۲۸) فردریش ویلهلم پابست ۱۷۰
لولیتا (۱۹۶۲) استنلی کوبریك ۱۲۴
ماجرا (۱۹۶۰) میکل آنجلو آنتونیونی ۱۴۸
مادر (۱۹۲۵) وسوالد پودوفکین ۱۰۲
مارتین ولنا (۱۹۷۸) آلن کاوالیه ۶۶، ۶۷، ۷۲
مدهآ (طرح فیلم ناشده‌ی) کارل تئودور درایر ۱۶
م را به نشانه‌ی مرگ بگیر (۱۹۵۴) آلفرد هیچکاك ۱۲۴
مردان رام‌نشدنی (۱۹۵۲) نیکلاس ری ۷۶
مرد بازو طلایی (۱۹۵۵) اتو پرمینجر ۱۰۳
مردگان (۱۹۸۷) جان هیوستن ۱۷، ۱۳۷
مردی که لیبرتی والانس را کشت (۱۹۶۲) جان فورد ۱۰۲
مرگ امپدوکلس (۱۹۸۶) ژان ماری استروب ۱۰۱، ۱۱۳

مرگ *فرندشیپ* (۱۹۸۶) پیتر وولن ۱۳۴
مصیبت *آنا* (۱۹۶۹) اینگمار برگمان ۵۶، ۱۰۵
مصیبت *ژندارک* (۱۹۲۷) کارل تئودور درایر ۲۱، ۲۶، ۲۸، ۱۱۷
ملو (۱۹۸۶) آلن رنه ۱۳
موریل *یا زمان بازگشت* (۱۹۶۳) آلن رنه ۱۰۴
موسی *و هارون* (۱۹۷۵) ژان ماری استروب ۱۱۷
موشت (۱۹۶۷) روبر برسون ۳۸، ۱۸۷
مهر هفتم (۱۹۵۶) اینگمار برگمان ۴۵
ناگهان بالتازار (۱۹۶۶) روبر برسون ۳۸
ناگهان تابستان گذشته (۱۹۵۹) جوزف منکیه‌ویچ ۱۳۲
نامه‌ای به سه همسر (۱۹۴۹) جوزف منکیه‌ویچ ۱۳۲
نمك زمین (۱۹۵۳) هربرت بی‌برمان ۸۶
نور زمستانی (۱۹۶۲) اینگمار برگمان ۵۴
نوستالگیا (۱۹۸۳) آندری تارکوفسکی ۵۶، ۶۰
نوشته بر باد (۱۹۵۷) داگلاس سیرك ۱۰۰
واریته‌ها (۱۹۲۳) اوالد آندره دوپونت ۱۱۹
وامپیر (۱۹۳۲) کارل تئودور درایر ۱۱۹
هامت (۱۹۸۲) ویم وندرس ۷۷
هانا و خواهرانش (۱۹۸۶) وودی آلن ۹۷
هر آنچه مجاز *است* (۱۹۵۶) داگلاس سیرك ۱۰۰
همان *بازیگر باز شوت می‌کند* (۱۹۶۸) ویم وندرس ۷۵، ۸۸، ۸۹
همچون در *یك آینه* (۱۹۶۱) اینگمار برگمان ۴۳
همه چیز *درباره‌ی حوا* (۱۹۵۰) جوزف منکیه‌ویچ ۱۳۲
هوفمانیانا (طرح فیلم ناشده‌ی) آندری تارکوفسکی ۵۱
یك آمریکایی در *پاریس* (۱۹۵۱) وینسنت مینه‌لی ۱۱۱
یکدونه پسر (۱۹۳۶) یاسوجیرو ازو ۷

Pictures of The Imaginary World

Essays on Cinema

by

Bābak Ahmadi

First published 1991
3rd printing 2008



Tehran P.O.Box 14155-5541
Email:info@nashr-e-markaz.com

Printed in Iran

تصاویر دنیای خیالی برگزیده‌ای است از مقاله‌هایی که درباره‌ی لحظه‌هایی از سینما نوشته‌ام؛ لحظه‌های جدایی از واقعیتِ زندگی هر روزه و پذیرش «جهان متن». با یادآوری عنوان یکی از آخرین آثار نویسنده‌ای محبوب، کتاب را «قطعاتی از سخن عاشقانه» می‌دانم. گفت و شنودی که چون استوار به دلبستگی است، هراس و اندوه از کف دادن را همواره با خود دارد.

روی جلد: لحظه‌هایی از فیلم ویم وندرس **حرکت نادرست** (۱۹۷۵)

از کتاب‌های نشر مرکز درباره‌ی سینما

هنر سینما دیوید بوردول، کریستین تامسون/ فتاح محمدی
تاریخ سینما دیوید بوردول، کریستین تامسون/ روبرت صافاریان
اومانیسم در نقد فیلم رابین وود/ روبرت صافاریان
تدوین فیلم و ویدئو راجر کریتندن/ روبرت صافاریان
فن سینما و بازیگری در سینما ف. پودوفکین/ حسن افشار
سرشت و سرنوشت (سینمای کریشتف کیشلوفسکی) مونیکا مورر/ مصطفی مستور
باد هر جا بخواهد می‌وزد (اندیشه‌ها و فیلم‌های روبر برسون) بابک احمدی
زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی محمد صنعتی




ISBN: 978-964-305-787-9

۳۷۰۰ تومان